



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2017

---

## **Une théorie universelle au milieu du XIXe siècle : la Grammar of ornament d'Owen Jones**

Varela Braga, Ariane

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-142870>

Monograph

Published Version

Originally published at:

Varela Braga, Ariane (2017). Une théorie universelle au milieu du XIXe siècle : la Grammar of ornament d'Owen Jones. Roma: Campisano Editore.



Ariane Varela Braga

# Une théorie universelle au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle

*La Grammar of Ornament d'Owen Jones*



Campisano

HAUTES ETUDES

histoire de l'art / storia dell'arte



Une théorie universelle  
au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle

Ouvrage publié avec le soutien de la Faculté  
des lettres et sciences humaines de l'Université  
de Neuchâtel. L'étape de la prépresse de cette  
publication a été soutenue par le Fonds  
national suisse de la recherche scientifique



École Pratique des Hautes Études



**HAUTES ETUDES**  
histoire de l'art/storia dell'arte

*collection dirigée par*

Sabine Frommel

Jean-Michel Leniaud

François Queyrel

En couverture :

Ornements turcs, détail de la  
planche 36, dans Owen Jones, *The Grammar  
of Ornament*, Londres 1856

Reproduction, même partielle,  
interdite sans autorisation de l'éditeur.

Nessuna parte di questo libro  
può essere riprodotta o trasmessa  
in qualsiasi forma o con qualsiasi  
mezzo elettronico, meccanico  
o altro senza l'autorizzazione  
scritta dei proprietari dei diritti  
e dell'editore.

Progetto grafico di Gianni Trozzi

© copyright 2017 by

Campisano Editore Srl

00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53

Tel +39 06 4066614

[campisanoeditore@tiscali.it](mailto:campisanoeditore@tiscali.it)

[www.campisanoeditore.it](http://www.campisanoeditore.it)

ISBN 978-88-98229-78-9

HAUTES ETUDES  
histoire de l'art/storia dell'arte

Ariane Varela Braga

# **Une théorie universelle au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle**

*La Grammar of Ornament d'Owen Jones*



Campisano Editore



*À mes parents*



## Remerciements

Ce livre présente la version revue et corrigée d'une thèse de doctorat en histoire de l'art soutenue au printemps 2013 à l'Université de Neuchâtel. Je tiens à remercier Pascal Griener pour son soutien et la confiance accordée au cours de ce parcours, ainsi que les membres de la commission, Alina Payne et Rémi Labrusse, pour leurs encouragements et commentaires. Je suis en outre extrêmement reconnaissante à Sabine Frommel pour avoir accueilli avec enthousiasme ce travail dans la collection *hautes études / histoire de l'art* et rendu possible sa publication, ainsi que pour avoir suivi de manière généreuse et attentive tout le processus éditorial. Merci également à l'éditeur, Graziano Campisano, qui a accompagné au mieux toutes les étapes de sa réalisation et à ses collaborateurs. Ce livre n'aurait pu voir le jour sans le soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique et la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel.

Mes vifs remerciements à tous ceux qui ont contribué, à travers leurs remarques, commentaires et discussions, à la maturation de ce travail. En premier lieu à Pierre Vaisse, qui m'a fait découvrir la *Grammar of Ornament* et m'a guidée dans les premières étapes de ma recherche, ainsi qu'à Stuard Durant, Kathryn Ferry, Carol Flores, Robin Middleton, Charles Newton, Jan Piggott, Abraham Thomas, David Van Zanten et Eugène Warmembol. Merci à l'Institut Suisse de Rome, où j'ai trouvé un cadre favorable pour mener à terme mon doctorat, à Christoph Riedweg et Philippe Mudry, à l'époque respectivement directeur et président de la commission universitaire de l'Institut.

Merci également à toutes celles et ceux qui ont contribué d'une manière ou d'une autre à la révision du manuscrit : à Laetitia-Noëlle Perret, Lorenzo Riccardi, Henri de Riedmatten, Sophie Romanens, Camille Semenzato, Anne Szulmajster-Celnikier et Olivia Trono, et spécialement à Raphaël Tassin. Je tiens aussi à remercier les archivistes de la National Gallery de Londres, de l'école de Charterhouse à Godalming, de la British Architectural Library au RIBA, ainsi que la Bibliothèque d'art et d'archéologie de Genève, la National Art Library au Victoria & Albert Museum, la British Library, l'American Academy in Rome, la British School at Rome et la Bibliotheca Hertziana, Institut Max-Planck pour l'histoire de l'art à Rome.

Enfin, mon plus grand et sincère remerciement va à mes parents, ainsi qu'à mon mari, sans la confiance et le soutien desquels je n'aurais jamais pu mener à bien cette longue tâche. Ce volume leur est dédié. Qu'ils y trouvent l'expression de ma profonde gratitude.

## Sommaire

9	Préface <i>Sabine Frommel</i>
11	Avant-propos <i>Pascal Griener</i>
15	Introduction
25	Regard global et recherche d'unité
57	La publication de la <i>Grammar of Ornament</i>
105	La conception grammaticale de l'ornement
153	Une théorie en image
189	Owen Jones face à Gottfried Semper et John Ruskin
215	Épilogue : l'héritage de la <i>Grammar of Ornament</i>
225	Conclusion : un <i>opus magnum</i> de l'ornement

## ANNEXES

234	Éditions de la <i>Grammar of Ornament</i>
235	Principes généraux des formes et des couleurs
240	Notice biographique
242	Œuvres
245	Bibliographie
274	Index des noms
277	Index des lieux
279	Références photographiques



## Préface

Depuis plus d'un siècle, l'architecture a abandonné le principe albertien de l'ornement, entendu comme *subsitaria quaedam lux pulchritudinis, atque veluti complementum* (*De Re Aed.* VI, 2). La *Grammar of Ornament* d'Owen Jones, objet de l'étude d'Ariane Varela Braga, a assumé une part cruciale dans cette révolution, qui a contribué à faire de l'ornement un protagoniste de la forme architecturale, en tant que matrice de l'espace, et non plus cet accessoire qui, retenu *afficti et compacti magis quam innati*, s'appliquait artificieusement à la beauté "naturelle" des édifices.

Le concept de Jones s'écarte foncièrement de l'*ornamentum* albertien, à commencer par le fait qu'il n'inclut pas sculptures et peintures dans la catégorie de l'ornement auquel l'illustre humaniste du *Quattrocento* accordait une valeur essentielle : le motif figuratif devait répondre au caractère éthique et social des divers types de bâtiments que peinture et sculpture traduisaient en narrations accessibles. Au contraire, l'ornement *jonesien* n'est pas narratif mais constitue un échantillonnage d'exemples décoratifs qui répondent pour la plupart à une configuration géométrique, et qui sont extraits des contextes les plus divers et rendus indépendants grâce à leur autonomie figurale. L'éclectisme programmatique de Jones entre naturellement en conflit avec la volonté résolue des artistes de la Renaissance, et non seulement d'Alberti, d'assimiler l'héritage des *maiores*, des *veteres*, c'est-à-dire de l'Antique, avec des citations sporadiques, et presque toujours inavouées, de l'héritage médiéval. Mis à part quelques idiosyncrasies personnelles qui touchent l'époque romaine et la Renaissance, l'auteur britannique fait en revanche appel à un plus vaste éventail de cultures, désarticulé dans l'espace géographique et dans le temps historique : comme ce volume le démontre de manière pertinente, la *Grammar of Ornament* participe de l'exotisme qui explose alors, de manière enthousiaste et incontrôlée, dans l'Europe des grandes expositions internationales de la moitié du 19<sup>e</sup> siècle, à mi-chemin entre curiosité sincère et désir de domination impérialiste. Finalement, et ce n'est pas négligeable, les planches de Jones s'offrent comme modèles pour une reproduction désormais mécanisée, là où la pratique du dessin ornemental s'était toujours exercée dans la variation continue de thèmes millénaires en apparence stéréotypés, variations confiées à la subtilité fantasque du créateur individuel, à la *fabrilis subtilitas* de Vitruve.

Mais comme il arrive souvent dans le déroulement historique des idées subver-

sives, l'ornement *jonesien* révèle à un regard plus attentif de surprenantes analogies avec la tradition, sur lesquelles le présent volume lève le voile. Tout d'abord, Jones ne se contente pas d'un simple répertoire de modèles, mais cherche à instaurer une théorie universelle, en faisant obéir les motifs ornementaux à des lois supérieures qui découlent de la pratique du dessin décoratif, en s'appuyant sur une tradition bien établie. En outre, pour poser son cadre théorique, il renoue avec un élément fondateur de l'art occidental : même s'il est abstrait et bidimensionnel, l'ornement demeure pour lui le résultat de l'imitation de la Nature, perçue comme exemple de toute perfection, à tel point que certains passages albertiens (*neque studium est maius ullum Naturae, quam ut quae produxerit, absolute perfecta sint*, *De Re Aed.* IX, 5), pourraient sans trop d'efforts s'adapter aux convictions de l'architecte britannique, même si ce dernier ne parvient pas à les exprimer sans une certaine ingénuité intellectuelle.

Un dernier élément relie la *Grammar of Ornament* au monde qui l'a précédé : la conscience que l'ornement représente un puissant véhicule d'échange entre les cultures. Sa liberté formelle, reconnue par Alberti lui-même, son indépendance par rapport au strict respect des systèmes réglementaires qui affectent l'architecture, lui confèrent une légèreté dans le sens que lui a donné Italo Calvino. Cette légèreté permet aux motifs décoratifs de voyager dans le temps et dans l'espace avec une facilité qui est niée à l'architecture, en se transformant en vecteur de la féconde migration de formes et d'idées, qui traverse les cultures humaines depuis l'Antiquité et qui demeure encore vitale de nos jours. Le champ des recherches historiographiques, lié aux migrations stylistiques, a par ailleurs déjà révélé toute sa fertilité, comme en témoigne le grand nombre de chercheurs qui s'y sont engagés dans de nombreux pays.

Ce volume vient s'ajouter à ces études et fournit, à travers son angle particulier, une contribution significative à la question : la *Grammar of Ornament* y est considérée non seulement comme produit de l'âge de l'éclectisme, mais aussi à travers ses racines historiques, projetant l'attention sur des questions complexes, telles que les comparaisons entre les différentes traditions culturelles, à l'heure où émerge une historiographie de l'art global, dans un monde qui se débat entre identité et homologation.

*Sabine Frommel*

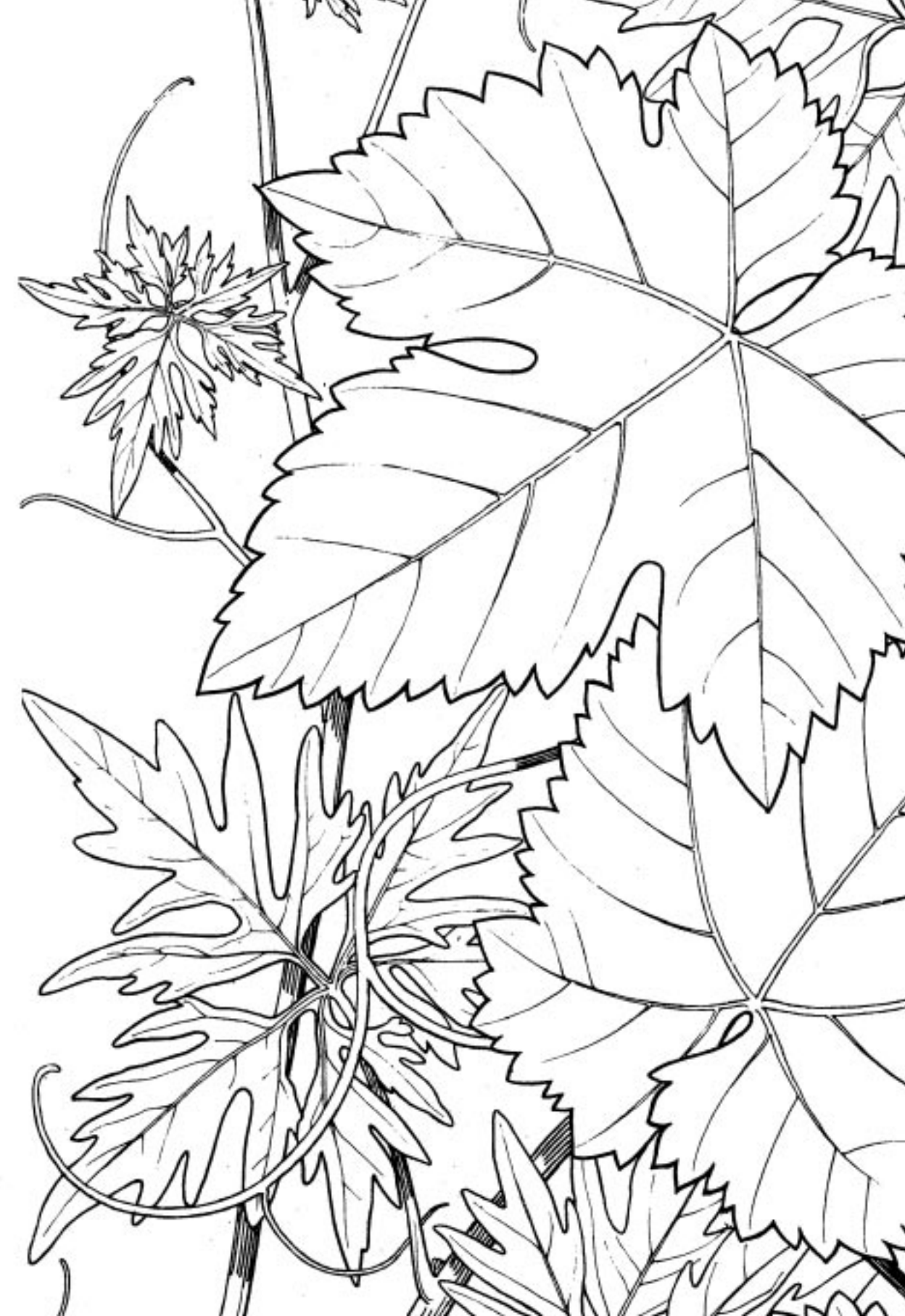
## Avant-Propos

L'ouvrage qui suit offre la version revue d'une thèse de doctorat soumise avec succès à l'Université de Neuchâtel en 2013, sous le titre « Retrouver l'unité. La *Grammar of Ornament* d'Owen Jones et la construction d'une théorie universelle de l'ornement au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle ».

Je suis heureux d'avoir accompagné cet ouvrage, au titre de directeur de thèse. La *Grammar of Ornament* d'Owen Jones (1856), dans la mouvance de la première exposition universelle de Londres (1851), compte parmi les rares ouvrages qui furent lus dans le monde entier, à une époque où l'imprimerie servait une globalisation dans sa dimension la plus ambitieuse. Tels lecteurs se concentrèrent sur le texte, d'autres se contentèrent de copier les somptueuses planches polychromes, comme les lecteurs de l'*Histoire de l'Art par les Monuments* (1810-1823) par Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt quarante ans auparavant.

La construction de ce volume à la structure complexe, et qui fut décliné en différents formats, est ici analysée à la croisée de deux approches. L'une relève de l'histoire du livre, proposant une étude nouvelle et précise de sa production – étude appuyée sur de riches documents manuscrits. L'autre relève d'une approche intellectuelle et marque l'extraordinaire ductilité du milieu londonien des années 1850. Cette ville, où travaillent alors plusieurs réfugiés allemands, constitue un creuset d'idées neuves mais toujours à visée pragmatique, car pensées en vue d'une application économique immédiate et à l'échelle planétaire. La *Grammar of Ornament* propose un nouveau formalisme universel, à l'aide d'un véhicule totalement moderne. Loin d'apparaître comme un ouvrage académique isolé, il ambitionne de s'articuler aux expériences contemporaines dans le domaine des arts comme des arts décoratifs, pour ne pas dire dans le domaine politique. Tout naturellement, il deviendra un instrument propre à penser de nouvelles expériences muséales, tant au nouveau Musée de Kensington, qu'au Crystal Palace à Sydenham. C'est cette configuration complète que l'ouvrage d'Ariane Varela Braga reconstitue brillamment.

Pascal Griener  
Neuchâtel et Paris, 14 octobre 2015



A detailed black and white line drawing of a grapevine. The central focus is a large, five-lobed leaf with serrated margins and prominent veins. Several other leaves of varying sizes and orientations are scattered around it, some showing similar lobing and others being more elongated. In the lower right corner, there are several small, round clusters of grapes hanging from thin stems. The drawing uses fine lines to represent veins and thicker, slightly textured lines for the stems and leaf outlines.

**Une théorie universelle  
au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle**





## Introduction

L'époque où l'ornement était encore objet de dédain et désintérêt est désormais bien révolue. Depuis plusieurs années, il se trouve au centre de l'attention de nombreux architectes, artistes et philosophes, mais également d'historiens de l'art. Ce retour marque la fin d'une longue période de rejet, qui dura presque tout le <sup>XX</sup><sup>e</sup> siècle, durant lequel il avait été vu comme un élément désuet et inadapté à la société contemporaine. Il suffit de se rappeler Adolf Loos et son fameux *Ornament und Verbrechen* (1908). Les études sur le sujet ne cessent aujourd'hui de se multiplier<sup>1</sup> : traductions et rééditions de recueils et traités fleurissent plus nombreuses chaque année, facilement accessibles grâce aux progrès de l'*open-access*. L'ornement est désormais perçu comme un phénomène complexe et non seulement artistique, dont l'étude touche divers champs disciplinaires au sein duquel des questions formelles et symboliques se croisent avec des considérations anthropologiques, économiques et sociales, ce qui le place au cœur d'une bien plus large et complexe histoire culturelle.

Situé entre pratique et esthétique, à la croisée de plusieurs domaines et savoirs, l'ornement appartient à ces termes dont la définition semble insaisissable. C'est une abstraction dont l'invention en tant qu'objet théorique remonte au <sup>XIX</sup><sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Après la chute de l'Ancien Régime, alors que l'industrialisation et la production en série en transforment la vision matérielle et symbolique, nombreux sont ceux qui s'interrogent sur son origine, son développement historique et son renouveau dans la culture contemporaine. La *Grammar of Ornament* d'Owen Jones constitue un des jalons majeurs de cette recherche<sup>3</sup>.

Comme le souligne Alina Payne, « les préoccupations du <sup>XIX</sup><sup>e</sup> siècle concernant les arts appliqués et l'ornement ont laissé leur empreinte sur le champ en développement de l'histoire de l'art dans les années où il se formait »<sup>4</sup>. Mais le contraire est également vrai : les réflexions et les publications sur le sujet qui paraissent au milieu du <sup>XIX</sup><sup>e</sup> siècle sont conditionnées par les progrès de l'historiographie, à son tour otage de la théorie de l'art. Les nouveaux paradigmes de l'histoire de l'art se construisent à travers différents supports, non seulement dans les livres et manuels qui paraissent alors dans toute l'Europe, mais également dans les musées qui mettent en scène, souvent de manière plus accessible et populaire, une vision imaginaire de l'histoire. La *Grammar of Ornament* est à la fois le résultat et l'un des agents de cette transformation.

Paru en 1856, cinq ans après la première Exposition universelle de Londres et trois ans avant l'*Origin of Species* de Charles Darwin<sup>5</sup>, l'ouvrage témoigne de l'une des nombreuses tentatives du XIX<sup>e</sup> siècle pour affronter le pluralisme culturel du monde moderne et tenter de renouer avec une unité esthétique jugée irrémédiablement perdue. L'objectif de son auteur, l'architecte Owen Jones (1809-1874), est plus précisément d'établir les principes communs qu'il estime être à la base de toutes les manifestations ornementales et de donner ainsi un fondement universel aux arts décoratifs, dès lors incapables de représenter les mœurs et les aspirations de la société victorienne. Comme plusieurs de ses contemporains, Jones est une figure de transition, illustrant la tension entre la nostalgie d'une qualité historique considérée comme aliénée et une qualité future qui reste encore à définir et à conquérir, à travers les moyens et les formes propres à la civilisation moderne. L'ornement offre une double pluralité qui doit être en quelque sorte recomposée : la première est de nature culturelle et implique une confrontation entre Occident et Orient ; la deuxième, plus insidieuse, concerne la variété historique qu'il assume dans le temps à l'intérieur de chaque culture. Dans la *Grammar of Ornament*, Jones essaie de rassembler ces deux aspects selon des modalités originales afin d'instituer une théorie universelle valable pour toutes les époques et pour tous les lieux, employant différents dispositifs et outils qui seront ici analysés en détail.

La *Grammar of Ornament* se compose d'une partie textuelle de principes théoriques et d'une partie graphique qui toutes deux développent – selon leurs propres techniques rhétoriques – l'argument de la nature formelle et grammaticale de l'ornement. La prééminence donnée à la somptueuse collection d'images, due aussi bien aux préférences de l'auteur qu'aux qualités éditoriales de l'entreprise, semble toutefois avoir porté l'œuvre à constituer un réservoir presque infini de citations pour la culture visuelle de son temps, en contradiction avec le projet intellectuel annoncé dès la préface, où il indique vouloir favoriser la création d'un nouveau style libre de toute référence au passé. L'un de nos objectifs est notamment de comprendre quelles sont les tensions qui régissent le rapport entre texte et image et comment Jones tente d'y faire face.

L'historiographie de la *Grammar of Ornament* s'est constituée assez récemment, mais est déjà riche et en grande partie liée à la personnalité de son auteur. En 1972, Nikolaus Pevsner remarquait qu'« il n'y a pas encore de livre sur Owen Jones – une sérieuse lacune dans l'historiographie du design victorien »<sup>6</sup>. Grâce aux travaux fondateurs de Michael Darby et David Van Zanten, la vie et l'œuvre de cet architecte d'origine galloise est aujourd'hui bien connue<sup>7</sup>. Les études de Carol Flores, auteur de la première monographie dédiée à Jones, et Kathryn Ferry sont venues les compléter<sup>8</sup>. Ils ont mis en lumière le rôle fondamental que son voyage de jeunesse a opéré pour la suite de sa carrière et de ses choix esthétiques<sup>9</sup>. Malgré l'absence de journal ou de documents personnels, il est possible d'en retracer les différentes étapes et de percevoir son admiration grandissante pour l'architecture et l'ornementation

islamiques, un aspect qui l'accompagnera tout au long de sa vie. Dans la plus pure tradition aristocratique et artistique du Grand Tour, Jones s'embarque au printemps 1831 pour un voyage qui durera trois années, se rendant tout d'abord en Italie, puis en Grèce, en Égypte, à Constantinople, et finalement en Espagne. Grenade est l'étape la plus connue de son parcours, puisqu'elle donnera naissance à la publication d'un ouvrage fondamental pour la réception de l'art nasride : *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*<sup>10</sup>. Publiée par souscription à partir de 1836, cette œuvre l'établit comme le spécialiste britannique de l'art nasride, lui valant dès lors le surnom de « Alhambra Jones »<sup>11</sup>.

Dans le portrait que Henry Wyndham Philips réalise en 1857 (pl. 1), nous le voyons représenté en parfait victorien, vêtu de noir et portant un lourd manteau de fourrure sur les épaules, en fort contraste avec le fond coloré des arabesques et des mosaïques géométriques du palais de l'Alhambra, où les trois couleurs primaires dominant. Peint l'année où il reçoit la médaille d'or du Royal Institute of British Architects, l'architecte n'est ici pas un orientaliste rêveur, mais un Britannique qui a su conquérir les mystères du Sud à travers un regard lucide et rationnel.

Délaissant l'Italie et la Grèce, objectifs traditionnels du Grand Tour des siècles passés, Jones préfère en effet focaliser son attention sur le Proche-Orient. L'architecture islamique a commencé à susciter l'intérêt scientifique des Européens, qui désormais ont plus facilement accès à ces régions, grâce notamment au déclin de l'Empire Ottoman et à la montée de la puissance occidentale<sup>12</sup>. Ayant grandi sous la grisaille et le brouillard londoniens, la découverte de la lumière et des couleurs fortes de la Méditerranée opère sur lui l'effet d'un véritable séisme visuel. Comme pour d'autres jeunes architectes de l'époque, tels Gottfried Semper ou Jacques-Ignace Hittorff, cette descente vers le sud est un voyage initiatique qui lui permet de se confronter avec de nouvelles cultures et de saisir l'importance de la polychromie architecturale à travers les âges, tout comme le rôle de la géométrie dans les arts décoratifs<sup>13</sup>. Au-delà des différences stylistiques et culturelles, la couleur et la géométrie lui apparaissent comme deux éléments unificateurs dans l'histoire des peuples et des civilisations.

L'approche des cent-cinquante ans de la publication de la *Grammar of Ornament* et du bicentenaire de la naissance de l'architecte ont favorisé un regain d'intérêt pour sa personne. Les expositions réalisées en 2004 à la Dulwich Picture Gallery sur l'entreprise du Crystal Palace de Sydenham et au Victoria and Albert Museum sur Christopher Dresser, considéré comme son meilleur disciple, ont contribué à mettre en lumière certains aspects de sa carrière<sup>14</sup>. En 2009, le Victoria and Albert Museum lui a par ailleurs finalement dédié une exposition-dossier, qui s'est accompagnée d'une journée d'étude<sup>15</sup>. Cette première manifestation a donné lieu à une exposition itinérante, présentée en 2011 à Oslo et à Grenade, et l'année suivante à Sharjah, aux Émirats arabes unis<sup>16</sup>.

Le nom d'Owen Jones reste pourtant irrémédiablement lié à la *Grammar of*

*Ornament*, son œuvre la plus fameuse. À partir du milieu du XX<sup>e</sup> siècle, suite aux efforts menés pour réévaluer les arts décoratifs de la période victorienne, les préceptes des réformateurs britanniques ont été perçus comme des exemples précoces d'une recherche de principes devant mener à une esthétique industrielle et fonctionnaliste, et dont cet ouvrage serait l'expression la plus marquante. C'est dans cette optique que se placent les travaux pionniers de Herbert Read, Nikolaus Pevsner et plus tard de Alf Bøe<sup>17</sup>, une opinion également soutenue par David Brett qui définit le volume comme « [l']un des documents fondateurs du modernisme agressif »<sup>18</sup>. La conviction que les arts décoratifs doivent s'adapter aux nouveaux procédés de production industriels ferait ainsi de Jones un anticipateur du modernisme qui, à travers le Werkbund, porterait jusqu'au Bauhaus. Dès lors, et comme Debra Schafer l'a bien montré, Jones apparaît comme l'un des grands penseurs de l'ornement au XIX<sup>e</sup> siècle. Il peut ainsi être vu comme une figure tout aussi importante que John Ruskin ou William Morris pour les arts décoratifs de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>, si ce n'est plus, puisque, à travers les écoles d'arts, ses principes se diffusaient dans tout le pays et même à l'étranger<sup>20</sup>.

Le lien qui unit Jones au milieu réformateur du Department of Practical Art d'Henry Cole a ainsi conditionné l'approche de la *Grammar of Ornament*, vue comme le manifeste de cette institution. C'est dans cette optique que se situent les contributions de Michael Darby, David Van Zanten, Carol Flores, ou John Grant Rhodes, dont la thèse de doctorat constitue l'analyse la plus détaillée et la plus intéressante de l'idéologie du système de South Kensington<sup>21</sup>. Ces auteurs ont essentiellement porté leur attention sur les axiomes qui introduisent l'ouvrage et qui sont vus comme offrant une synthèse des idées diffusées en Angleterre depuis la fin des années 1830<sup>22</sup>. C'est également en tant que traité formaliste que John Kresten Jespersen aborde l'œuvre dans sa thèse de 1984, la seule étude majeure qui lui ait jusqu'à présent été spécifiquement dédiée<sup>23</sup>, qui se concentre essentiellement sur la liste des trente-sept propositions théoriques qui réglementent l'emploi des formes et des couleurs. On voit dès lors à quel point, pour ces historiens, la présence du répertoire de motifs fut embarrassante, du fait de son ampleur et de sa qualité qui l'imposent sur le texte : les planches de la *Grammar of Ornament* semblent en effet contredire clairement l'orientation progressiste de l'œuvre, fournissant aux décorateurs et aux architectes une collection infinie de motifs historiques à imiter.

Plus récemment, Stacey Sloboda a cherché à mieux la situer dans un contexte plus général, proposant de la lire comme un texte cosmopolite qui tente de synthétiser la vision impérialiste et industrielle de l'époque à travers des principes généraux pour les arts décoratifs<sup>24</sup>. Kathryn Ferry a quant à elle mis en relation la variété des styles traités par Jones avec ses expériences de voyage<sup>25</sup>.

Peut-être plus intéressante, et certainement plus subtile, est en revanche l'hypothèse soutenue par ceux qui, comme Ernst Gombrich ou Isabelle Frank, ont perçu dans la *Grammar of Ornament* les signes avant-coureurs d'un autre genre de modernité, de nature abstractive, préfigurant la *Gestalt*<sup>26</sup>. Dans ce

cas, ce seraient les images du volume qui représenteraient son aspect le plus novateur, une conviction que nous partageons et que nous chercherons ici à démontrer.

La *Grammar of Ornament* a également intéressé les historiens du livre illustré, comme Ruari McLean ou Joan M. Friedman, lequel la définit comme « l'un des plus grands monuments de l'impression en couleur du XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>27</sup>. Ces recherches ont rarement été intégrées par l'historiographie de l'art, mais possèdent l'indéniable avantage de contempler l'œuvre dans sa dimension éditoriale, un fait important et qui, comme nous le soutiendrons, permet également d'expliquer certaines de ses caractéristiques conceptuelles, et certes non secondaires. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'un des rares à avoir reporté son attention sur l'importance des planches et sur le rapport conflictuel entre texte et image est un historien du livre illustré, Nicholas Frankel<sup>28</sup>.

Finalement, nombreux sont ceux qui ont insisté sur le rôle tenu par l'ouvrage dans la diffusion de l'orientalisme et en particulier dans la réception de l'art islamique, à partir des travaux de Michael Darby<sup>29</sup>. En effet, des cent planches qui le composent, plus de la moitié porte sur des exemples orientaux, ce qui a souvent été interprété soit comme instrument de diffusion de la puissante idéologie impérialiste britannique, soit comme une subversion de cette même idéologie, ainsi que l'ont par exemple montré John Sweetman, Mark Crinson, Partha Mitter ou Toshio Watanabe<sup>30</sup>. Les expositions *Purs Dé-cors*, tenue en 2006 au Louvre, et *Islamophilies*, organisée en 2011 au Musée des Beaux-arts de Lyon, ne font pas exception à cette règle, Jones, avec sa *Grammar of Ornament*, figurant en bonne place parmi les redécouvreurs des arts de l'Islam au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>31</sup>.

Cette étude tient compte de ces précédentes recherches, mais s'en différencie toutefois essentiellement par le fait que la *Grammar of Ornament* est ici avant tout abordée en tant que livre, c'est-à-dire comme un objet matériel dans lequel l'auteur a composé le texte et les images selon une logique plurielle, afin d'exprimer au mieux sa propre pensée et diffuser une collection de motifs exemplaires, et non comme seul prétexte pour disséminer une liste de principes théoriques. Or, réduire l'ouvrage en une série d'éléments autonomes, c'est oublier de prendre en considération les effets de disposition de ces deux composantes. Partant du présupposé que la *Grammar of Ornament* est une œuvre complexe, dans laquelle le discours théorique s'exprime à la fois dans le texte et dans les planches, il s'agit d'examiner chaque niveau discursif en fonction de sa propre rhétorique et de ses mécanismes spécifiques. Ce décalage a d'ailleurs porté Jones à ajouter un autre registre, jusqu'ici souvent délaissé : le texte des chapitres qui, à travers un langage argumentatif et une collection graphique *ad hoc*, cherche à établir une médiation entre l'affirmation des planches et les énoncés déclamatoires des *propositions*. Le présent volume propose une étude originale, systématique et non sectorielle de la *Grammar of Ornament*, envisagée dans son intégrité d'œuvre à plusieurs niveaux et qui tente d'unir, à travers les chapitres et les planches, réflexion

théorique et exemples pragmatiques, formalisme et historicisme.

Du point de vue méthodologique, nous ne pouvions nous limiter à une seule approche, étant donnée la variété des précédents chantiers dans lesquels Jones s'investit au cours de la préparation de son ouvrage, et qui touchent aussi bien aux dispositifs expositifs et muséographiques qu'à l'enseignement des arts décoratifs, au marché éditorial, à l'architecture, à la décoration intérieure ou au design. En outre, le livre s'articule lui-même sur plusieurs niveaux discursifs distincts, lesquels possèdent chacun leur propre logique interne et se développent selon des procédés différents. Nous avons préféré nous concentrer sur des études de cas spécifiques afin de porter la réflexion en profondeur, au lieu de présenter un aperçu général de l'œuvre qui, bien que plus vaste, courrait le risque de la superficialité. Ces cas sont divers et ont été choisis en fonction des arguments traités dans les chapitres. Le style égyptien se révèle particulièrement significatif car il assume un rôle essentiel dans la structure conceptuelle de la *Grammar of Ornament*. Jones juge cet ornement comme l'un des meilleurs de l'humanité en raison de l'étroit rapport qui l'unit avec la nature, dont il illustre une parfaite analogie structurelle et non mimétique. Il est pour cela intéressant de définir le fonctionnement de l'*Egyptian Court* de Sydenham et de le confronter au chapitre égyptien de la *Grammar of Ornament*, aussi bien du point de vue textuel que visuel, pour comprendre la manière dont Jones aborde ce style dans les différents supports et de quelle façon le dispositif muséal conditionne ou transforme le répertoire de motifs. Un deuxième cas d'étude est celui des ornements islamiques, dont la centralité pour la *Grammar of Ornament* est unanimement reconnue, mais qui ne peut être ici ignoré. Les chapitres sur l'ornement *mauresque* et arabe permettent ainsi d'observer les règles grammaticales mises en place par Jones et le rapport entre texte et image qui s'instaure dans le volume<sup>32</sup>.

Cette étude se divise en six parties. Il fallait tout d'abord retracer les divers facteurs qui portent à la formation de la *Grammar of Ornament*, non comme une simple chronologie, mais de manière à comprendre les liens qui les déterminent. Ces éléments sont de nature variée et constituent l'*instrumentarium* de Jones, pour reprendre la terminologie employée par Pascal Griener<sup>33</sup>. Outre les idées qu'elle exprime, la *Grammar of Ornament* est avant tout le produit de facteurs historiques, aussi bien généraux que personnels, qui conditionnent et déterminent sa naissance et son incroyable succès éditorial. Il apparaît donc nécessaire de reconstruire non seulement le cadre du débat qui entoure l'ornement au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi le réseau étendu des rapports que l'architecte entretient avec ses contemporains et qui agit sur la conception et l'élaboration de l'œuvre. Ce contexte se développe initialement autour de l'Exposition universelle de Londres de 1851 qui peut être vue comme le noyau de la crise esthétique des arts décoratifs du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. La participation de Jones à cet événement est bien connue et constitue le point de départ de notre analyse qui porte de manière plus détaillée sur sa contribution au Crystal Palace de Sydenham, à travers la création d'un musée des copies architecturales.

Bien que l'importance de ce deuxième palais de cristal pour l'ouvrage commence à être reconnue, notamment grâce aux travaux de Jan Piggott, Kathryn Ferry, Stéphanie Moser et Kate Nichols<sup>34</sup>, la manière selon laquelle le dispositif muséal pèse sur les choix liés à la formation du livre n'a pas été approfondie. Comment l'histoire y est-elle intégrée ? Quel est le rapport qui unit les cours, mais aussi les guides qui les accompagnent, à la *Grammar of Ornament* ? L'analyse du cas de l'*Egyptian Court* permet de réfléchir à ces questions.

Le lien avec le Department of Practical Art d'Henry Cole et le Museum of Ornamental Art représente un autre problème. Suffit-il à expliquer les origines du volume et les choix opérés par Jones ? Après avoir reconstruit le panorama éditorial des recueils et répertoires de motifs ornementaux de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la genèse de l'ouvrage et son contexte historique et culturel de création, nous remettons en cause l'origine de la *Grammar of Ornament* comme expression et produit direct du Department of Practical Art de Henry Cole et du Museum of Ornamental Art.

Les stratégies mises en place pour soutenir la thèse d'une théorie universelle de l'ornement sont par la suite examinées. Alors que le modèle de la botanique a souvent été privilégié comme clef de lecture de l'œuvre, nous avons voulu au contraire nous interroger sur la nature grammaticale de l'ouvrage qui a souvent été vue comme problématique. La *Grammar of Ornament* est-elle réellement une *grammaire*, ou bien s'agit-il plutôt d'un « livre de citations polyglotte »<sup>35</sup>, comme l'a interprété John Summerson ? En quel sens Jones entend-il le terme ? Suivant des contributions plus récentes, et notamment celles de Claire Barbillon et Rémi Labrusse<sup>36</sup>, nous avons cherché à reporter l'attention sur le potentiel grammatical du livre, en considérant qu'il faut donner au terme la signification plus générale d'un système de règles, et non nécessairement de nature linguistique. La question est de comprendre comment se développe cette grammaticalité, non seulement dans le texte mais également dans les images, un aspect qui n'a été encore que peu exploré. Partant de l'hypothèse que les images sont avant tout des dispositifs cognitifs et présentent donc un discours visuel tout aussi important que le texte, il s'agit de voir, en analysant dans le détail les différents protocoles mis en acte, de quelle manière Jones transforme les ornements en objets de grammaire.

Pour saisir l'originalité des idées exposées dans la *Grammar of Ornament* et leur impact sur le débat contemporain de l'ornement, une confrontation s'avérerait nécessaire avec la pensée de Gottfried Semper et de John Ruskin, deux personnages dont les rapports avec l'architecte anglais, aussi bien intellectuels que personnels, sont documentés dans les années qui précèdent et qui suivent immédiatement sa publication. L'analyse porte sur des arguments spécifiques : le thème des origines pour Semper et la question de l'ornement conventionnel pour Ruskin.

Ce livre examine la genèse et les structures fondamentales de l'un des ouvrages les plus influents de la culture visuelle occidentale de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, et sans doute au-delà. Pour rendre cette analyse encore plus complète, il aurait fallu pouvoir offrir une histoire de sa réception, nécessaire-



ment polymorphe et très étendue, et qui pourrait faire à elle seule l'objet de plusieurs volumes. Cette étude se clôt tout de même sur quelques observations, nécessairement brèves, sur sa réception immédiate, sur les différentes manières dont il est utilisé dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et sur les aspects les plus significatifs de son héritage conceptuel. Nous laissons la tâche à d'autres de développer les nombreuses ramifications matérielles et intellectuelles de la *Grammar of Ornament*, en espérant avoir, pour notre part, contribué à une meilleure connaissance de cette œuvre majeure pour l'étude de l'ornement au XIX<sup>e</sup> siècle.

## NOTES

<sup>1</sup> Pour ne citer que quelques titres : SNODIN et HOWARD 1996 ; PAYNE 1999 ; CECCARINI, CHARVET, COUSINIÉ et LERIBAULT 2000 ; TRILLING 2001 ; PAYNE 2012 ; DEKONINCK, HEERING et LEFFTZ 2013 ; VARELA BRAGA 2013 ; FROMMEL et LEUSCHNER 2014 ; NECIPOĞLU et PAYNE 2016 ; CAYE et SOLINAS 2016. Pour un aperçu des développements de l'historiographie, se reporter à la riche bibliographie du numéro spécial *Ornament/Ornemental de Perspective. La revue de l'INHA*, 2010/2011-1 ainsi qu'à la bibliographie du volume *Ornements* 2014.

<sup>2</sup> Voir MICHEL 2013, p. 10.

<sup>3</sup> O. JONES, *The Grammar of Ornament : illustrated by examples from various styles of ornament*, Londres : Day & Son, 1856. Toutes les citations se réfèrent à la reproduction en facsimilé de la seconde édition : JONES [1856] 1982 (dorénavant indiquée simplement comme *GO*).

<sup>4</sup> PAYNE 2010, p. 82. Sur l'ornement au XIX<sup>e</sup> siècle, et pour une relecture de son rôle dans la construction du modernisme, voir aussi PAYNE 2012.

<sup>5</sup> DARWIN 1859.

<sup>6</sup> « there is no book on Owen Jones yet – a serious gap in the historiography of Victorian design », dans PEVSNER 1972, p. 157.

<sup>7</sup> Michael Darby a mis en lumière les différentes facettes de sa carrière, tout en insistant sur sa composante orientaliste, alors que David Van Zanten a replacé Jones dans le contexte de la redécouverte de la polychromie architecturale de la première moitié du siècle, affirmant son importance aux côtés de figures comme Gottfried Semper ou Henri Labrousse. Voir DARBY 1974 ; VAN ZANTEN 1977.

<sup>8</sup> FLORES 1996 ; FLORES 1999, pp. 17-26 ; FLORES 2001, pp. 158-179 ; FLORES 2006 ; FERRY 2004.

<sup>9</sup> DARBY 1974, pp. 37-41 ; VAN ZANTEN 1977, pp. 215-235 ; FERRY 2003, pp. 175-188. Les rares lettres autographes de Jones qui nous sont parvenues sont mentionnées dans ces travaux. D'autres apparaissent régulièrement sur le marché.

<sup>10</sup> JONES et GOURY 1836-1845.

<sup>11</sup> FERRY 2004, p. 97. Sur l'histoire de la publication, se référer à DARBY 1974, pp. 42-55 et FERRY 2003, pp. 175-188. Voir aussi ANDREU 1992, pp. 180-207. Le titre, qui s'inspire des livres sur l'architecture classique, dénote le caractère scientifique et sérieux de l'ouvrage.

<sup>12</sup> Suite à l'expédition française d'Égypte, le Proche-Orient commence à être étudié de façon plus systématique. À partir des années 1830, les arts islamiques ne sont plus seulement considérés pour leurs qualités pittoresques, mais font l'objet d'études plus méthodiques et rigoureuses. Parmi les premiers à étudier l'architecture islamique, citons les Français Pascal Coste et Girault de Prangey, et les Anglais Frederick Catherwood et James Wild, ce dernier beau-frère d'Owen Jones. Les premiers ouvrages sur le sujet sont : P. Coste, *Architecture Arabe ou Monuments du Kaire, mesurés et dessinés de 1818 à 1825* (1837-1839) ; J.-Ph. Girault de Prangey, *Monuments Arabes et Moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessinés et mesurés en 1832 et 1833* (1836-1839) et J.-Ph. Girault de Prangey, *Essai sur l'Architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie* (1841). Pour un aperçu de la question et sur le rôle de Jones, lire DARBY 1983, pp. 24-60.

<sup>13</sup> Sur la redécouverte de la polychromie architecturale : MIDDLETON 1982, pp. 174-195 ; VAN ZANTEN 1977 et VAN ZANTEN 1983, pp. 196-215. Le débat sur la polychromie architecturale qui enflamme l'Europe dans les années 1830 ne touche que plus tardivement l'Angleterre.

<sup>14</sup> L'exposition *The Crystal Palace at Sydenham* a commémoré les cent-cinquante ans du palais de

Sydenham. Un livre, retraçant l'histoire de la structure, a été publié pour cette occasion : PIGGOTT 2004. Sur Sydenham, la bibliographie s'est depuis enrichie, grâce, entre autres, aux travaux de MOSER 2012 et NICHOLS 2015.

Sur Dresser : *Christopher Dresser* 2004. À New York, l'exposition s'intitulait *The Shock of the Old : Christopher Dresser's Design Revolution*.

<sup>15</sup> L'exposition *A Higher Ambition – Owen Jones (1809-74)* s'est tenue au V&A en 2009. La journée d'étude, à laquelle l'auteur a également participé, s'est déroulée dans cette même institution le 13 juin 2009. Le fait qu'il ait fallu attendre le bicentenaire de la naissance de Jones pour avoir une commémoration officielle, d'ampleur d'ailleurs réduite, dans les murs de l'institution à laquelle son nom est le plus souvent associé, nous paraît significatif du manque d'attention dont souffre encore malgré tout l'architecte et son œuvre. L'organisation d'une série d'expositions itinérantes est toutefois le signe d'un nouvel intérêt (voir note suivante).

<sup>16</sup> *Owen Jones and Islamic Inspiration*, Museum of Decorative Arts and Design, Oslo, du 30 janvier au 30 avril 2011 ; *Owen Jones y la Alhambra. El disegno islámico : descubrimiento y vision*, Palacio de Carlos V, Alhambra, Museo de Belas Artes de Granada, Grenade, du 21 octobre 2011 au 28 janvier 2012 ; *Owen Jones : Islamic Design, Discovery and Vision*, Museum of Islamic Civilisation, Sharjah, du 21 mars au 15 juillet 2012. À Grenade, un catalogue a été publié pour accompagner l'exposition : *Owen Jones y la Alhambra* 2011.

<sup>17</sup> READ [1934] 1966 ; PEVSNER 1936 ; BØE [1957] 1979.

<sup>18</sup> « one of the founding documents of aggressive modernism », dans BRETT 1992, p. 22.

<sup>19</sup> Debra Schafer a proposé une étude approfondie sur les théories de Jones qui a le mérite de replacer ses idées dans le contexte plus large du XIX<sup>e</sup> siècle, le présentant avec trois grands autres théoriciens de l'ornement du XIX<sup>e</sup>, Gottfried Semper, John Ruskin et Alois Riegl. SCHAFTER 2003.

<sup>20</sup> Carol Flores et Ellen Christensen ont notamment rappelé l'importance des théories de Jones pour les générations successives, aussi bien pour Christopher Dresser, considéré comme son héritier spirituel et créateur de l'art botanique, que pour William Morris ou les architectes Frank Lloyd Wright et Le Corbusier. FLORES 2006, pp. 238-255 ; CHRISTENSEN 1986. Mais beaucoup reste encore à faire pour évaluer l'impact que la *Grammar of Ornament* a pu avoir sur les arts décoratifs de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>21</sup> DARBY 1974 ; VAN ZANTEN 1977 ; FLORES 1996 ; FLORES 2006 ; RHODES 1983. Voir aussi CAMPOS ROMERO 1992.

<sup>22</sup> Voir par exemple BØE [1957] 1979, SCHAFTER 2003 ou SAINT 1994, pp. 272-282, lequel considère les principes de la *Grammar of Ornament* comme directement issus des théories de A. W. N. Pugin.

<sup>23</sup> JESPERSEN 1984 et JESPERSEN 2008, pp. 143-153.

<sup>24</sup> SLOBODA 2008, pp. 223-236.

<sup>25</sup> FERRY 2004.

<sup>26</sup> GOMBRICH [1979] 1998, pp. 51-55 ; FRANK 2001, pp. 77-99.

<sup>27</sup> « one of the greatest monuments in color printing in the nineteenth century », dans MCLEAN [1963] 1972, pp. 122-124 ; FRIEDMAN 1978, p. 53.

<sup>28</sup> FRANKEL 2003. L'argumentation de Frankel souffre toutefois du fait qu'il commet l'erreur d'attribuer à Jones l'invention de la chromolithographie avec la publication de la *Grammar of Ornament*.

<sup>29</sup> Nous avons préféré ne pas insister sur ces deux aspects, largement étudiés, afin de nous concentrer sur les stratégies grâce auxquelles Jones parvient à fonder sa théorie.

<sup>30</sup> SWEETMAN 1988, pp. 160-176 ; CRINSON 1996, pp. 30-36 ; MITTER [1977] 1992, pp. 221-237 ; WATANABE 1994, pp. 439-442 ; DARBY 1974 et DARBY 1983, pp. 61-121. Voir également MACKENZIE 1995 ; NECİPOĞLU 1995.

<sup>31</sup> *Purs décors ?* 2007 ; LABRUSSE 2011.

<sup>32</sup> La terminologie employée par Jones n'est aujourd'hui plus valable. Pour des raisons de cohérence, nous mentionnerons les termes utilisés par Jones en italique.

<sup>33</sup> Pascal Griener pose l'*instrumentarium* comme « l'ensemble conduit des instruments, documents utilisés par un auteur scientifique, et dont le livre n'est alors qu'un outil parmi d'autres », dans GRIENER 2008, p. 168.

<sup>34</sup> PIGGOTT 2004, FERRY 2004, MOSER 2012 et NICHOLS 2015.

<sup>35</sup> « polyglot phrase book », dans SUMMERSON 1977, p. 6. Cet avis est également partagé par Debra Schafer, dans SCHAFTER 2003.

<sup>36</sup> BARBILLON 2008, pp. 433-445 ; LABRUSSE 2010, pp. 97-121.



## Regard global et recherche d'unité

### *Le Crystal Palace de Londres de 1851*

Inaugurée le 1<sup>er</sup> mai 1851, la *Great Exhibition of the Works of all Nations* constitue un événement essentiel pour le débat des arts décoratifs au XIX<sup>e</sup> siècle, non seulement en Grande-Bretagne mais aussi à l'échelle internationale. L'importance symbolique de cette première Exposition universelle est bien connue : illustrant l'hégémonie politique, économique et coloniale de l'Empire britannique, elle offre un panorama de la production industrielle globale qui sert principalement à souligner le primat culturel de l'Occident<sup>1</sup>.

En réalité, la *Great Exhibition* commémore surtout de manière éclatante la puissance économique et industrielle du Royaume-Uni et les bienfaits de la *Pax Britannica*. Montée sur le trône en 1837, la reine Victoria peut se vanter de régner sur un empire colonial tentaculaire, dont les possessions, s'étendant à tous les continents, ne cesseront de croître tout au long du siècle. L'Exposition marque aussi une étape symbolique dans l'histoire contemporaine, après plusieurs années de conflits entre les puissances européennes. Elle célèbre la modernité, le progrès universel des arts et des sciences à la faveur des bienfaits du libre-échange et l'aube d'une ère nouvelle. Le prince Albert de Saxe-Cobourg-Gotha, consort de la reine Victoria depuis 1840, est particulièrement favorable à l'organisation de cet événement auquel il prend une part active. En 1850, il affirme que « nous vivons dans une période de transition la plus merveilleuse, qui tend rapidement à accomplir cette grande fin à laquelle en effet toute l'histoire porte – la réalisation de l'unité de l'humanité »<sup>2</sup>.

En entrant au Crystal Palace, le visiteur se trouve face à une vision saisissante. Sous les parois de verre de l'immense serre de Joseph Paxton, en plein Hyde Park, les produits des quatre coins du monde s'offrent à ses yeux, en un gigantesque déploiement de stands multicolores qui semble s'étendre à perte de vue, suscitant stupeur et émerveillement. L'Exposition, où les plus récentes nouveautés industrielles côtoient les objets artisanaux des pays les moins industrialisés, offre pour la première fois une vision générale de la production humaine. Cet objectif utopique qui fascine le prince Albert se matérialise dans le regroupement physique des marchandises provenant de pays et de continents les plus divers, illustrant les premiers pas d'un marché international

compétitif<sup>3</sup>. Cet événement attire plus de six millions de visiteurs, soit près du tiers de la population nationale. Il inaugure un regard globalisé dont nous sommes les derniers descendants. Désormais, il ne sera plus nécessaire de quitter sa patrie pour faire le tour du monde, il suffira de passer un après-midi à visiter une exposition universelle.

Comme le souligne encore le prince Albert, dans l'Exposition, « les produits de tous les coins du globe sont placés à notre disposition »<sup>4</sup>. Une telle vision ne peut s'accomplir que dans des conditions particulières. Elle demande un point de vue dominant à partir duquel organiser et ordonner le monde. Ce point de vue est celui du plus fort, des puissances européennes qui cherchent à étendre leur pouvoir colonial à tous les continents. Le rôle de principal arbitre est bien sûr tenu par le Royaume-Uni, nation hôte, dont le regard bienfaiteur mais autoritaire supervise et gère le tout. L'Exposition offre ainsi une image idéalisée et propagandiste du monde, dans laquelle le pouvoir des empires coloniaux se trouve matériellement cartographié et affirmé à travers l'aménagement géographique des stands. Les produits de la Grande-Bretagne et de ses colonies occupent près de la moitié de l'espace, entre l'aile occidentale et le transept qui figure symboliquement l'équateur de ce monde sous verre, alors que les autres pays sont placés dans l'aile orientale.

Regrouper tous ces articles en un même lieu permet de les confronter, d'en comparer les qualités et les défauts. Cette concurrence qui jadis s'opérait à un niveau local ou national, à travers les expositions des produits de l'industrie, atteint à présent une envergure nouvelle<sup>5</sup>. Disposant de plus d'espace, et donc de plus de visibilité, la Grande-Bretagne aurait naturellement dû apparaître comme l'exemple à suivre. Mais si l'Exposition marque le triomphe de l'impérialisme britannique, la conscience de vivre dans une période de transition, caractérisée par des progrès technologiques sans précédent, ne manque pas de s'accompagner d'un certain sentiment de doute et d'insécurité face à l'image de la nation en tant que modèle culturel mondial. Représentant la plus grande puissance impériale contemporaine, le Royaume-Uni ne parvient pas à se prévaloir d'une supériorité comparable en ce qui concerne les arts, ou plus spécifiquement les arts décoratifs. Bien que le public et les producteurs britanniques affichent un optimisme général, cet avis n'est guère partagé par les critiques et théoriciens de l'époque. Nombreux sont ceux qui considèrent au contraire que l'Exposition ne fait que rendre notoire l'échec de la politique d'enseignement menée par la Government School of Design, créée en 1837 dans le but d'améliorer la production nationale. Pour beaucoup, il semble évident que l'école n'a pas répondu aux attentes de ses fondateurs. Elle n'est ni parvenue à freiner l'imitation des styles étrangers ni à favoriser la création d'un style original. Le critique et historien de l'art Ralph Nicholson Wornum, ami de John Ruskin et dont l'essai sur l'art ornemental du Crystal Palace remporte le prix de l'*Art-Journal*, résume ainsi la question :

« Il n'y a rien de nouveau dans l'Exposition de dessin d'ornement ; pas un schéma, pas un détail qui n'a pas été traité maintes et maintes fois dans les siècles qui sont passés ; (...) le goût des producteurs est généralement non éduqué, et [...] dans presque

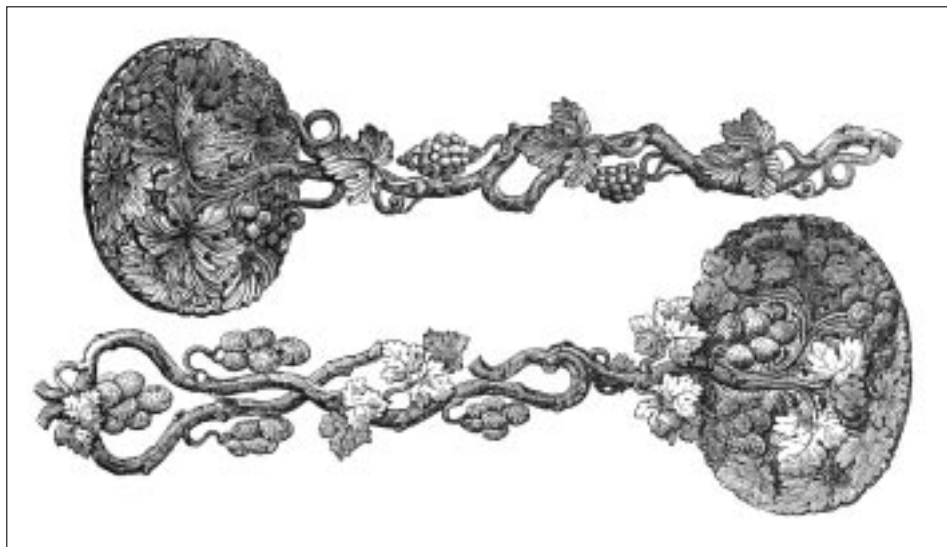
tous les cas où ce n'est pas ainsi, l'influence de la France est primordiale dans la production européenne »<sup>6</sup>.

La longue rivalité historique, politique et économique avec la France a été l'un des principaux éléments menant à la création de la Government School of Design. Alors que la France a depuis longtemps développé un système national d'enseignement des arts décoratifs, le Royaume-Uni ne poursuit une politique officielle dans ce domaine qu'à partir de la seconde moitié des années 1830. Constaté que, malgré les efforts menés par le gouvernement pour l'enseignement des artisans, rien n'a véritablement évolué dans le panorama des arts décoratifs internationaux constitue un échec amer. Les Français ne manquent certes pas de noter cette situation, le correspondant de la *Revue des deux mondes* écrivant à cette occasion que :

« L'Angleterre nous imite, qui le nierait devant l'exposition actuelle ? J'ajouterai qu'elle nous imite assez mal, qu'elle fait fausse route en nous poursuivant, et qu'elle y perd plus qu'elle n'y gagne »<sup>7</sup>.

La prééminence esthétique de la France semble résister à tous les assauts. Mais le problème est plus vaste, comme le remarque Léon de Laborde qui publie une critique acerbe de l'Exposition<sup>8</sup>. Pour lui, comme pour les observateurs les plus sévères, force est de constater que c'est l'ensemble des arts décoratifs occidentaux qui rivalise de mauvais goût. Illustration d'une situation de chaos stylistique qui va grandissant depuis le début du siècle, les différents stands européens trahissent l'absence d'unité stylistique contemporaine. Les progrès de l'industrialisation, le développement de la production en série et l'apparition de nouveaux matériaux a conduit à une situation de crise, où la qualité esthétique des objets – produits en quantité chaque fois plus grande – ne fait que décroître. Comme le commente le peintre et critique Richard Redgrave, « l'ornement des âges passés était principalement le fruit du travail artisanal, celui de l'âge actuel est le fruit de l'engin et de la machine. Cette grande différence dans le mode de production entraîne une même différence dans les résultats obtenus »<sup>9</sup>. Ces objets paraissent trahir l'emploi d'une ornementation excessive et désordonnée, avec d'incessantes citations de styles historiques, ou une surabondance décorative d'inspiration naturaliste, se caractérisant par une mauvaise adaptation à leur fonction et une absence totale de *decorum* (fig. 1)<sup>10</sup>.

L'un des principaux problèmes semble être la pluralité des styles qui se croisent et se combinent pour former d'étranges synthèses dénuées de véritable caractéristiques contemporaines, culturelles ou nationales reconnaissables. À ce sujet, l'architecte Matthew Digby Wyatt note que : « les effets débilitants de presque un siècle d'incessantes copies indiscriminées, d'appropriations sans scrupule et de falsifications éhontées, retiennent encore nos capacités dans un cercle vicieux, dont nous avons à peine la force de briser le sortilège »<sup>11</sup>. Cette critique n'est bien sûr pas neuve, mais le sentiment d'appartenir à une époque qui, pour la première fois, ne possède pas de véritable style, est alors plus vif



1. G. W. Adams, cuillères à sucre, dans *The Art-Journal* 1851, p. 26

que jamais. Ce « dilemme du style »<sup>12</sup> engendre un dialogue permanent avec le passé qui s'exprime soit à travers un *revival* particulier, soit dans une tentative de synthèse, une vision éclectique ou pluraliste de l'art. Dans la production décorative occidentale, on ne trouverait ainsi nul signe d'ordre, de symétrie ou de lois universelles de beauté. Pour certains, l'unité esthétique et artistique à laquelle le prince Albert aspirait pour l'Exposition ne semble qu'une utopie inaccessible.

Cette cohésion perdue paraît pourtant exister en deux endroits : dans la *Medieval Court* de l'architecte néo-gothique Augustus Welby Northmore Pugin et dans les stands des nations orientales<sup>13</sup>. Les qualités qui font défaut aux ornements occidentaux contemporains se trouveraient ainsi à portée de main dans un lointain passé historique et chez les nations extra-européennes, géographiquement et culturellement distantes<sup>14</sup>. Dès lors, si l'Exposition permet de porter un regard sur la production industrielle contemporaine, elle met également en évidence une sorte d'aplatissement de l'histoire. Les articles occidentaux les plus avancés côtoient les artefacts des peuples les plus traditionnels, comme les Maoris, chez lesquels la notion de progrès n'est pas entendue comme chez les européens, mettant en lumière une différence conceptuelle majeure qui ne sera pas sans conséquence<sup>15</sup>. Ces peuples contemporains, mais primitifs du point de vue occidental, semblent offrir un aperçu des pratiques artistiques désormais inaccessibles, engendrant une série de réflexions et de considérations sur l'origine et le progrès des arts<sup>16</sup>. Ces objets sont d'ailleurs eux-mêmes encore le plus souvent perçus comme situés en dehors de l'histoire, et appréhendés pour leurs seules qualités esthétiques<sup>17</sup>.

Nombreux sont les témoignages de l'époque, britanniques et étrangers, qui

illustrent la conscience de vivre une période de grave crise esthétique et morale. Gottfried Semper, réfugié politique à Londres depuis 1850, voit dans les produits de ces nations « auxquelles la culture européenne fait défaut » une harmonie naturelle, puisant ses racines dans un passé intemporel, source d'un savoir primordial dont il est désormais nécessaire de réapprendre les secrets afin de les appliquer à la production occidentale contemporaine<sup>18</sup>. La supériorité occidentale semble pour un bref instant sur le point de vaciller, Alexis de Valon s'exclamant que :

« ce n'est pas à nous de faire la leçon aux paysans d'Afrique et d'Asie, c'est à nous, au contraire, d'apprendre en étudiant leur travail (...) Où donc est l'art ? où le progrès ? où la civilisation ? Que de doutes écrasants renferme un tel phénomène ? Ah ! l'Orient, l'Orient tout entier est une énigme ! »<sup>19</sup>.

L'Exposition met ainsi en scène le contraste entre un Occident moderne et dominant, mais touché d'une infériorité artistique chronique, et des nations non industrialisées, mais visiblement supérieures sur le plan artistique, puisque dotées d'une créativité et d'une harmonie décorative encore intactes. Face aux objets occidentaux à la décoration excessive et désordonnée viennent s'opposer les formes harmonieuses des ornements extra-occidentaux, demeurées fidèles aux cultures qui les ont vues naître et dont la fixité semble attester leur origine lointaine et intemporelle, renvoyant à des principes fondamentaux. Une situation qui a été parfaitement résumée par Rémi Labrusse qui a défini l'Exposition comme inaugurant une longue « traversée du malheur occidental »<sup>20</sup>. Qu'elle soit vue comme événement central dans la construction d'une modernité en devenir, ou comme étape marquante de la décadence occidentale, elle se révèle dans tous les cas un foisonnant chantier d'idées, suscitant de nombreuses réflexions dans le domaine des arts décoratifs, où la délicate union entre art et industrie paraît être encore un rêve inatteignable<sup>21</sup>. Si le progrès acquis par la civilisation contemporaine semble dès lors être la source même de sa décadence, la recherche d'une ornementation pouvant être facilement adaptée à la production mécanisée porte alors à un intérêt croissant envers les arts non mimétiques de l'Islam, dans lesquels les ornements non figuratifs prédominent. Pour certains, ils apparaissent comme un possible exemple à suivre et une source d'inspiration pour le futur<sup>22</sup>. La vision d'un Orient intemporel et séducteur, reflet des désirs d'un Occident dominateur, ainsi que l'a interprété Edward Saïd, côtoie une admiration nouvelle et réfléchie qui témoigne d'un âge d'or de la réception des arts islamiques, en particulier pour les produits indiens provenant du Raj britannique, comme l'a bien démontré Partha Mitter<sup>23</sup>.

### *L'ordre dans le désordre : la contribution d'Owen Jones*

L'unité de l'Exposition existe pourtant bien. Elle est présente de deux manières : dans les dispositifs qui règlent l'aménagement des stands et dans la décoration polychrome de l'édifice.



Chaque exposant a en effet à sa disposition une structure identique, adaptée à la dimension et à la quantité de ses articles. Les objets sont placés sur des podiums recouverts de tissus de couleur rouge, et divisés en différentes sections par des panneaux ou tentures de même couleur (pl. II). Ces supports et draperies ne constituent pas une décoration gratuite, mais contribuent à orienter le regard du visiteur dans la confusion du Crystal Palace, lui servant de point d'ancrage. Des comptoirs aux balustrades du premier étage, en passant par les rideaux et les pancartes indiquant le nom des différents pays, cette tonalité sert littéralement de *fil rouge* à l'exposition. Ces points de couleur scandent le regard du visiteur, guidant l'œil d'un point à l'autre de l'espace et fonctionnant comme des balises visuelles au milieu de la multitude de teintes affichées par les produits exposés. Ces dispositifs ordonnent donc le regard, créant une cohérence visuelle dans le désordre étourdissant de ce bazar universel.

À cela vient s'ajouter un deuxième élément : la décoration polychrome de l'édifice même. Elle n'a pas été réalisée de manière isolée, mais a au contraire été pensée dès le départ comme un ensemble devant s'harmoniser avec l'arrangement des murs et des comptoirs. Quelle décoration aurait pu convenir à un espace aussi large, accueillant une telle quantité et variété de produits aux tonalités forcément discordantes ? De manière peut-être surprenante, le choix se porte sur les trois couleurs primaires. Les colonnes, les balustrades et toute la structure métallique sont ainsi peintes en bleu, jaune et rouge, suivant les proportions définies par le chimiste et théoricien de la couleur George Field, soit huit parts de bleu, cinq de rouge et trois de jaune<sup>24</sup>. Les couleurs sont séparées par des bandes de blanc, de manière à ce que chaque teinte soit utilisée à son avantage et se distingue l'une de l'autre, en accord avec les lois de contraste simultané établies par le chimiste Français Michel-Eugène Chevreul qui, en tant que directeur des teintures aux Gobelins, avait découvert qu'elles sont perçues différemment lorsqu'elles sont isolées ou juxtaposées<sup>25</sup>. Ce schéma est étudié de façon à produire une neutralisation des teintes et créer ainsi l'illusion d'une luminosité accrue à l'intérieur de l'édifice. Bien qu'initialement très décrié, ce choix original se révèle un succès et suscite l'admiration générale. Alexis de Valon raconte que :

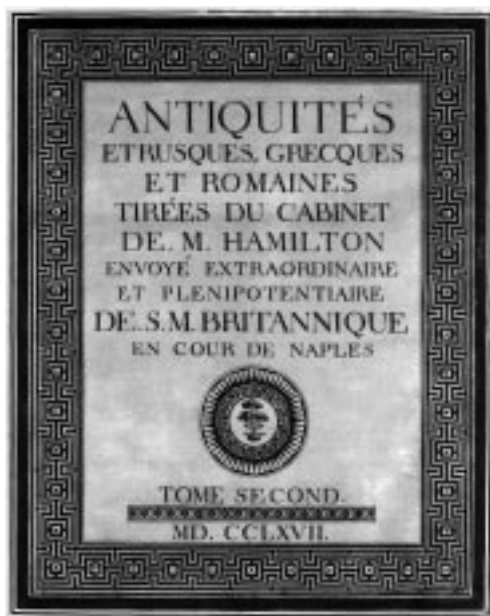
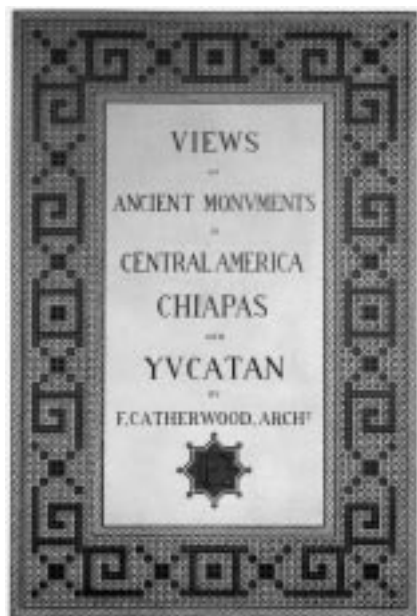
« Tout vous paraît d'abord rouge et bleu clair ; ces nuances ont été choisies avec beaucoup d'art. Le rouge, cette couleur solide qui orne tout le rez-de-chaussée, sert à la fois de base et de repoussoir aux nuances azurées de la voûte, qui s'enlèvent légèrement et vont s'enfoncer dans le ciel »<sup>26</sup>.

Marquant distinctement chaque ligne du bâtiment, ce système de coloration contribue à augmenter les dimensions et le volume du palais de cristal, qui semble alors presque se confondre avec la nature, Mary Philadelphia Watkins Merrifield notant que « c'est peut-être le seul édifice au monde dans lequel l'*atmosphère* est perceptible »<sup>27</sup>. Comparée à une toile de William Turner, cette décoration polychrome crée un effet optique à l'harmonie quasi-musicale unifiant les produits exposés sous un halo de lumière évanescence (pl. III).

L'auteur de ce projet spectaculaire est un architecte d'origine galloise jusque-là pratiquement inconnu du grand public. Son nom est Owen Jones<sup>28</sup>. Les polémiques entourant sa proposition de décor, ainsi que les circonstances de sa participation à l'un des événements les plus marquants du siècle sont bien connues<sup>29</sup>. En tant que *superintendent of works*, Jones se charge de l'aménagement des stands et des espaces externes et internes. Il projette par exemple les ferronneries et les tentures décoratives, tout comme la monumentale horloge électrique du transept. Son apport le plus significatif concerne toutefois le schéma polychrome de l'intérieur, qui suscite très rapidement de violentes controverses. Relayées pendant plusieurs semaines par les journaux londoniens, elles le contraignent à répondre par une conférence publique, donnée le 16 décembre 1850 au Royal Institute of British Architects, intitulée précisément « On the decoration proposed for the exhibition building in Hyde Park »<sup>30</sup>. Le succès de l'Exposition fait taire ses détracteurs et l'établit comme le spécialiste incontesté de la couleur en Grande-Bretagne.

Cherchant toute sa vie durant à combiner tradition et progrès, Jones est un radical qui soutient l'usage des matériaux modernes en architecture, tels le fer et le verre, mais refuse de rejeter les leçons du passé. Il s'oppose toutefois à un retour en arrière, considérant toute forme de *revival* comme une tentative de réanimation, de « reproduction d'un cadavre »<sup>31</sup>. Bien qu'il admire l'art grec et médiéval, il porte un regard curieux et intéressé sur les cultures extra-européennes, et en particulier islamiques, pour lesquelles il nourrit une passion sans limite. Cette ouverture esthétique le distingue de l'approche de ses contemporains plus connus, A. W. N. Pugin ou John Ruskin.

Durant ses années de formation, il s'insère dans un réseau international d'architectes archéologues qui partagent comme lui une fascination pour les cultures non européennes et pour la polychromie architecturale. Avec le Français Jules Goury, rencontré à Athènes alors qu'il voyageait avec l'Allemand Semper, Jones poursuit son parcours autour du bassin méditerranéen<sup>32</sup>. Il rencontre aussi l'artiste et égyptologue anglais d'origine italienne Joseph Bonomi, qui pendant les dix années qu'il passe en Égypte, occupe le centre d'un réseau international de grands touristes, et avec lequel il aura l'occasion de travailler une fois de retour à Londres<sup>33</sup>. Dans le cercle de voyageurs cosmopolites qu'il fréquente, Jones croise des hommes tels que Frederick Catherwood, l'explorateur des ruines mayas en Amérique centrale, Henry Gally Knight, passionné de littérature orientale et d'architecture arabo-médiévale ou Austen Henry Layard, le découvreur de la civilisation assyrienne. Pour leurs publications, il réalise des planches et des frontispices en chromolithographie, comme celui de *Views of Ancient Monuments in Central America* pour Catherwood en 1844 (fig. 2)<sup>34</sup>. Cet exemple montre bien comment Jones retravaille la tradition des frontispices classiques afin de les adapter à des styles plus exotiques. La page est construite selon la même structure que celle du fameux ouvrage de Pierre-François Hugues d'Harcenville pour la collection d'antiquité de Sir William Hamilton (fig. 3)<sup>35</sup> : dans les deux cas, une frise encadre le titre, en caractères majuscules monumentaux, un sceau occupant le bas de la feuille. Ces images



2. Owen Jones, frontispice, chromolithographie, 533 × 361 mm, dans Frederick Catherwood, *Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas and Yucatan*, Londres 1844
3. Pierre-François Hughes d'Harcenville, frontispice au second volume, 450 × 710 mm, dans *The collection of antiquities from the cabinet of Sir William Hamilton*, Naples 1766

ne sont bien sûr pas identiques, mais le parallèle est frappant. Pour le renforcer, Jones va même jusqu'à disposer les motifs mexicains de manière à rappeler une frise grecque, faisant appel à un système de connotation qui lui permet de donner à l'art précolombien ses lettres de noblesse, en l'insérant visuellement dans la grande tradition des publications d'histoire de l'art.

Membre du Royal Institute of British Architects de Londres, correspondant de la Real Academia de San Fernando de Madrid, il entretient des contacts privilégiés avec la France, pays qu'il admire particulièrement et dont il maîtrise parfaitement la langue<sup>36</sup>. Il connaît Jacques-Ignace Hittorff, dont il considère l'église de Saint-Vincent-de-Paul comme le plus beau spécimen de décoration polychrome moderne, Charles Texier, qu'il a peut-être rencontré à Constantinople en 1833, Henri Labrousse et Michel-Eugène Chevreul<sup>37</sup>. Parmi ses amis, il compte César Daly, l'éditeur de la *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics* et Prosper Mérimée qui tentera de lui faire décerner la Légion d'Honneur<sup>38</sup>. Darby et Van Zanten ont montré qu'il puise son inspiration chez des philosophes de l'Hexagone, chez Charles Fourier, Auguste Comte et Saint-Simon<sup>39</sup>. Il serait important de mieux préciser tous ces rapports. Cette ouverture vers la France s'accompagne dans tous les cas d'une fermeture vers le monde allemand, dont il ne parle pas la langue et dont l'esprit philosophique et spéculatif semble ne l'avoir jamais attiré, comme en atteste sa bibliothèque<sup>40</sup>. En cela,

Jones se situe en marge de l'*intelligentsia* germanophile des années 1830-1850, ne partageant pas l'enthousiasme de Thomas Carlyle, William Dyce, Charles Lock Eastlake et de sa future épouse Elizabeth Rigby pour cette culture<sup>41</sup>.

Jones demeure une figure discrète et silencieuse ; silence, que l'absence de journal ou d'un véritable corpus de lettres ne fait que renforcer. Mais s'il n'est pas un protagoniste de premier plan comme Ruskin, son importance n'en demeure pas moins fondamentale pour le développement des arts décoratifs du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, en grande partie grâce à la publication de la *Grammar of Ornament*.

### *Le Crystal Palace de Sydenham : un musée universel*

Aussitôt l'Exposition achevée, l'architecte-décorateur se confronte à un projet didactique majeur : l'élaboration d'un musée universel à Sydenham. Ce musée naît du réemploi du Crystal Palace de Londres, reconstruit et agrandi à partir de 1852 à quelques kilomètres au sud de la capitale, et transformé en structure permanente (fig. 4). Il participe du même zèle réformiste victorien qui conduit en parallèle à la création de la nouvelle *Albertopolis* à South Kensington, pôle de diffusion officiel du savoir voulu par le prince Albert. Qualifié de « huitième merveille du monde », ce musée populaire est en fait une véritable « encyclopédie vivante » qui offre au visiteur le récit de l'histoire de la terre et de l'humanité, depuis ses origines jusqu'à l'époque contemporaine<sup>42</sup>. Son organisation pose ainsi une question importante : comment mettre en scè-



4. Vue extérieure du Crystal Palace à Sydenham, chromolithographie, 360 × 533 mm, dans Matthew Digby Wyatt, *Views of the Crystal Palace and Park*, Londres 1854

ne un discours qui unisse la variété de la production universelle en un récit cohérent ? Le palais apparaît comme une expérimentation fondamentale pour l'élaboration successive de la *Grammar of Ornament*.

Les grandes lignes de l'histoire du second Crystal Palace ont été tracées par Jan Piggott et Stéphanie Moser, mais les mécanismes réglant le fonctionnement de ce formidable musée, inauguré en juin 1854, restent encore à définir<sup>43</sup>. Il s'agit d'un projet ambitieux et contradictoire, promu par la Crystal Palace Company, une société soutenue par le consortium ferroviaire propriétaire de la voie ferrée reliant Londres à la petite localité, où spéculation économique et idéal éducatif avançaient de pair. L'entrée au palais est incluse dans le billet de train, tout ayant été planifié de manière à ce que le visiteur puisse passer une journée mémorable dans cet univers de verre. S'insérant dans le vaste mouvement de divulgation culturelle et artistique faisant suite à l'Exposition de Londres, la structure peut attirer des milliers de visiteurs et orienter ainsi l'éducation d'une grande partie de la population. Mais c'est avant tout une entreprise privée, dans laquelle les priorités économiques tiennent une part essentielle. Pour être rentable, le Crystal Palace doit savoir attirer la foule. Sa mission sera d'éduquer tout en divertissant<sup>44</sup>.

La reconstruction est confiée à la même équipe qu'en 1851 : Joseph Paxton comme Directeur des Jardins d'Hiver et du Parc, Matthew Digby Wyatt et Owen Jones, en tant que Directeur des Travaux et Directeur des Décorations<sup>45</sup>. À ce noyau organisateur vont se joindre plusieurs figures renommées. Pour les sciences humaines, mentionnons notamment l'archéologue et historien de l'art Henry Austen Layard, l'écrivain et divulgatrice d'ouvrages d'histoire de l'art Anna Brownell Jameson, l'historien de l'architecture James Fergusson, l'architecte allemand Gottfried Semper et le futur directeur de la National Portrait Gallery, George Scharf. Ce second Crystal Palace, dans l'élaboration duquel Jones joue un rôle considérable, est longtemps resté dans l'ombre de son illustre prédécesseur. Détruit dans un incendie en 1936, il commence seulement à éveiller l'attention des historiens, étant le plus souvent encore perçu comme une simple attraction pour le grand public, sorte de parc à thème de l'ère victorienne<sup>46</sup>. Ce serait pourtant se méprendre grandement que de n'y voir qu'un ancêtre de Disneyland. Le Crystal Palace de Sydenham représente bien plus. Il matérialise l'utopie des Lumières de la transmission d'un savoir universel, accessible au plus grand nombre, à un moment qui tend irrémédiablement vers une plus grande division des savoirs et une spécialisation accrue des connaissances scientifiques.

Pourvu de trois transepts, sa superficie expositive est encore plus vaste que celle du palais de 1851<sup>47</sup>. Dans le grand parc qui l'entoure, orné d'innombrables fontaines aux effets spectaculaires, le visiteur se voit conter l'histoire de la terre avant l'apparition des hommes, à travers des exemples géologiques et des créatures préhistoriques. Passé le seuil du palais, il se retrouve dans un espace à première vue illimité, où se côtoient des sections consacrées aussi bien à l'ethnologie et à l'histoire naturelle qu'aux arts et aux industries, le tout entouré de nombreux spécimens botaniques provenant de toutes les régions du globe (fig. 5).

no copyright

5. Vue de la nef du Crystal Palace de Sydenham, impression à l'albumine d'après négatif au collodion, 1854. Londres, Victoria and Albert Museum

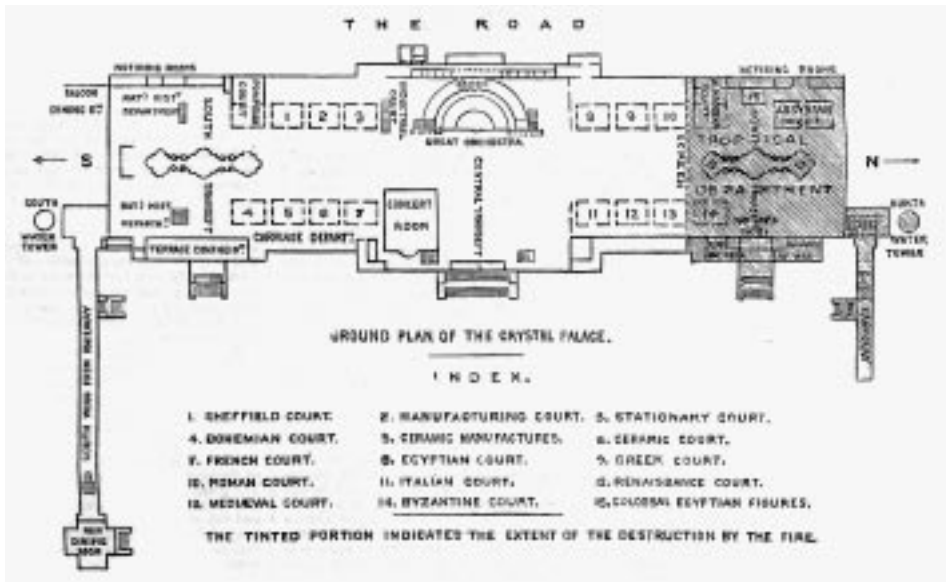
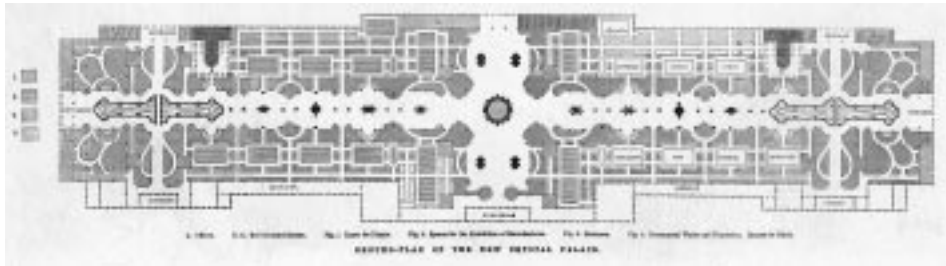
L'idée d'unité est ici centrale. Plus encore qu'en 1851, le palais de Sydenham offre la possibilité de développer ce concept dès les premières phases d'élaboration du projet. Sur le chantier, se croisent des ouvriers de toutes nationalités, dans une atmosphère d'union cosmopolite qui fait penser à un visiteur français qu'il se trouve dans une nouvelle Babel. Seulement, ici, nul désordre, chacun avance calmement vers « l'établissement de cette grande confraternité qui embrassera un jour l'humanité entière sans distinction de peuples ni de races »<sup>48</sup>. Cette vision utopique d'harmonie universelle, aux accents positivistes, intègre le discours de propagande du palais :

« L'unité dans l'architecture est l'une de ses qualités les plus nécessaires et agréables : il est certain qu'aucun bâtiment ne la possède à un degré plus élevé que le Crystal Palace. Son design est des plus simples : une portion correspond à une autre ; il n'y a pas d'introduction d'ornement inutile ; une simplicité de traitement règne partout. Et cette unité n'est pas seulement confinée à l'édifice. Elle caractérise le contenu de la structure de verre, et prévaut au sol. Toutes les parties composantes de l'Exposition se mélangent, mais toutes demeurent distinctes ; et l'effet produit par cet arrangement admirable et harmonieux, c'est que toute confusion dans le vaste établissement, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur, est évitée. 'Le puissant labyrinthe' a non seulement son plan, mais un plan de nature très lucide et instructive, et le visiteur peut en examiner chaque détour, aussi bien artistique qu'industriel ; chaque objet, qu'il soit naturel ou artistique, se trouve disposé en ordre régulier ; de sorte que, comme dans un livre bien arrangé, il peut procéder d'un sujet à un autre comme il le souhaite ; et en tirer des informations utiles sans avoir à se donner la peine et le chagrin de trouver son chemin à travers un labyrinthe »<sup>49</sup>.

Ce passage, tiré du guide général de Sydenham, exprime la vision idéale d'une unité globale, de contenant et de contenu. Le second Crystal Palace apparaît comme l'expression d'une architecture organique, dans laquelle les produits artistiques et industriels prennent place de manière ordonnée, et s'exposent au profane dans une organisation précise et naturellement didactique. Chaque élément trouve alors sa place et la lecture de ce grand livre devient un jeu d'enfant. Mais pour que le savoir puisse se transmettre aisément, il faut qu'il ait été préalablement travaillé et arrangé, classé et exposé.

Le palais met en scène un récit organique de l'histoire de la terre, dans laquelle l'histoire naturelle et culturelle sont présentées comme issues d'un même processus. Les différentes sections sont organisées selon un arrangement mixte : géographique pour les parties dédiées à l'histoire naturelle, historique et chronologique pour les parties artistiques (fig. 6, 7). Dans ce monde sous verre, l'histoire appartient aux Occidentaux, la nature au reste du monde. Nous nous abstenons de commenter cette division européocentriste pour remarquer que cette juxtaposition entre culture et nature n'est pas exceptionnelle au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle : au British Museum, les Antiquités partagent encore l'espace avec les animaux empaillés<sup>50</sup>. Robert Latham, l'ethnologue chargé de l'aménagement de la section d'histoire naturelle de Sydenham souligne toutefois la nouveauté de son arrangement :

« Le plan (...) est différent de ceux des musées ordinaires, et c'est, en même temps,



6. Plan du Crystal Palace de Sydenham en 1852, dans *Illustrated London News*, 21 août 1852, p. 152

7. Plan du Crystal Palace de Sydenham après l'incendie de 1867, dans *Illustrated London News*, Supplément 12, 1867, p. 42

un plan qui n'a jamais été tenté auparavant. Les arbres, les plantes, les animaux, et les occupants humains de la surface de la terre sont regroupés ensemble – de sorte que les sciences alliées de la botanique, de la zoologie et de l'ethnologie s'illustrent les unes par rapport aux autres »<sup>51</sup>.

En regroupant les trois départements, en alliant ces trois sciences, il devient possible d'atteindre une image plus véridique et complète de la terre et de ses différentes régions, avec ses flores, faunes et ethnies humaines respectives, la plante tropicale étant exposée à côté de l'hippopotame et du natif africain. Même s'il s'agit de créatures empaillées et de mannequins, leur disposition est là pour suggérer un microcosme et favoriser une vision hiérarchique et organisée du monde<sup>52</sup>.

Comme en 1851, le soin de réaliser une décoration qui unisse toute la struc-



ture a été laissé à Jones qui reprend son schéma des trois couleurs primaires, en modifiant légèrement la proportion des teintes<sup>53</sup>. L'aspect le plus significatif pour la conception de la *Grammar of Ornament* est toutefois celui qui le voit engagé dans la construction des *Fine Arts Courts*, en collaboration avec Digby Wyatt. Dans l'aile nord du palais, une vision surprenante attend le visiteur. Des reconstructions architecturales, ou *Architetural Courts*, proposent un aperçu des arts, depuis le temps des Égyptiens jusqu'à la fin de la Renaissance.

Jones et Wyatt ne sont pas les premiers à fournir de telles évocations. Comme possibles sources d'inspirations, Jan Piggott cite les fabriques de jardins du XVIII<sup>e</sup> siècle, ou, au XIX<sup>e</sup> siècle à Londres, des structures comme l'*Egyptian Hall* de Piccadilly ou le pavillon pompéien de la reine Victoria<sup>54</sup>. Kathryn Ferry reconduit quant à elle la comparaison sur le plan muséographique, suggérant un parallèle avec le musée de John Soane à Lincoln's Field, argumentant que les cours de Sydenham représentent un hommage rendu aux différents pays visités par Jones lors de son voyage de jeunesse, au même titre que le musée de Soane célébrait son Grand Tour<sup>55</sup>. Ce rapprochement ne fonctionne toutefois pas, car il porte sur une analogie de surface et non de profondeur. Bien que l'élément biographique joue un rôle important dans le choix des *Architctural Courts*, le musée de Soane et celui de Sydenham obéissent à deux concepts totalement différents : l'un est un petit musée privé, qui s'articule comme une structure autoréférentielle et autobiographique, où la fonction mnémonique prend le pas sur la fonction scientifique ou historique, comme l'a bien montré Wolfgang Ernest, alors que le second est une grande machine, destinée à diffuser un message pédagogique clair auprès d'un très large public<sup>56</sup>. En outre, et comme nous le verrons par la suite, Jones refuse la poétique du fragment, entendue comme noble et tragique emblème de la nature transitoire des productions humaines, alors que cette poétique est par contre à la base du projet de Soane. Au contraire, dans les *Architctural Courts* de Sydenham les éléments sont reproduits dans leur intégralité, palliant même les éventuelles lacunes des originaux, et recomposés de manière à donner au visiteur l'idée de lieux unitaires et culturellement homogènes.

Développant une histoire chronologique, selon une disposition systématique et ordonnée, les *Courts* s'intègrent dans une plus vaste tradition muséographique et pédagogique, s'appuyant sur une présentation scénographique et participant d'une spectacularisation de l'histoire de l'art. En ce sens, un rapprochement avec le musée d'Alexandre Lenoir à Paris nous paraît plus pertinent. Fondé en 1795, dans le couvent des Petits-Augustins et fermé en 1816, le Musée des Antiquités et des Monuments Français de Lenoir était né de la volonté de préserver le patrimoine artistique national des destructions révolutionnaires et constituait un modèle muséographique sans précédent, dans lequel des fragments architecturaux et sculpturaux se trouvaient disposés de manière historique et chronologique. À travers une mise en scène suggestive, Lenoir était parvenu à élaborer une histoire visuelle de la France et de l'art français<sup>57</sup>. Rejetant la perspective monarchique, il avait structuré son musée selon une perspective séculaire, illustrant l'histoire de France, du XIII<sup>e</sup> au

XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>58</sup>. En passant d'une salle à une autre, le spectateur était ainsi invité à percevoir de manière tangible la marche du temps. C'est le même modèle systémique qui est ici mis en œuvre à Sydenham.

### *Les Fine Arts Courts : une chaîne des arts*

Les cours méritent de ce fait d'être considérées comme une expérimentation importante à échelle européenne et il serait notamment intéressant de les mettre en relation avec l'aménagement du Neues Museum de Berlin, qui quelques années auparavant propose un premier dispositif muséal global, avec la création des cours grecque et égyptienne<sup>59</sup>. Laboratoire d'idées et musée d'étude, les cours de Sydenham offrent au visiteur la possibilité d'appréhender en un seul coup d'œil la succession de certains styles, opportunément sélectionnés, sur une période de plus de trois mille ans, et d'admirer les plus importants exemples de l'histoire de l'architecture et de la sculpture sans avoir à traverser les continents. Pour le prix d'un billet d'entrée et d'une promenade de quelques centaines de mètres, il est désormais possible pour tout un chacun de s'offrir les joies d'un Grand Tour. Comme le souligne George Scharf, « en un seul coup d'œil nous voyons des objets que, en des circonstances normales, nous n'aurions pu voir qu'en plusieurs années »<sup>60</sup>. Dans ce voyage organisé, chaque élément a été choisi et disposé avec soin. Quelles sont dans le détail les règles qui président à cet aménagement ?

Ce récit répond tout d'abord à des contraintes matérielles. Les arts tiennent l'aile nord du palais, les sciences naturelles et les produits de l'industrie, l'aile sud. L'espace réservé aux arts doit occuper la même superficie que celui de l'industrie. Chacune de ces deux sphères est divisée symétriquement en huit sections ou cours, d'environ 100 m<sup>2</sup>, disposées en deux rangées le long d'une large allée centrale, selon une ordonnance régulière et géométrique, destinée à faciliter la déambulation des visiteurs (voir fig. 6, 7). Ainsi, bien qu'aucune structure préexistante ne vienne conditionner le musée de Sydenham, les cours doivent dès le départ obéir à une situation spatiale bien définie. Afin de former ces *Architectural Courts*, comme elles sont appelées, Jones et Wyatt se divisent la tâche : Jones se charge des cours égyptienne, grecque, romaine et *mauresque*, placées à l'ouest ; Wyatt supervise les cours byzantine, médiévale, Renaissance et italienne, situées à l'est (pl. IV, V).

Les deux architectes se trouvent confrontés à un problème bien précis : raconter l'histoire des arts en seulement huit étapes. Il s'agit d'un projet didactique qui doit pouvoir être facilement compris du grand public. Ce récit va se composer de chapitres clairement séparés, selon des cadres rigides et synthétiques et va les obliger à opérer des décisions et des sélections drastiques. L'Inde et la Chine en sont par exemple exclues, alors que les arts islamiques s'y trouvent représentés par le seul palais de l'Alhambra, choix contestable, mais qui s'explique par la prédilection de Jones pour ce monument<sup>61</sup>. Illustrant près de trois mille ans d'art, les cours sont divisées en deux groupes : à

gauche, les arts païens ; à droite, les arts chrétiens. En les parcourant, le visiteur est invité à dérouler le fil de l'histoire, à participer du progrès et de la décadence des arts et des civilisations, aux connotations non seulement esthétiques mais morales :

« le visiteur peut tracer le cours de l'art à partir des siècles très antérieurs à la Chrétienté, jusqu'au moment précis dans lequel il vit, et obtenir de la sorte une idée des états successifs des civilisations qui, de temps en temps, sont surgies dans le monde, ont fleuri pour une période plus ou moins longue, jusqu'à être submergées par les barbares ou par l'accent non moins destructeur du luxe sensuel et décadent »<sup>62</sup>.

Une telle chaîne est seulement possible dans le cadre d'un musée imaginaire, constitué de copies, dont la valeur ne repose pas dans chaque pièce elle-même, doublement dénuée d'aura, puisque copie et présentée hors de son contexte original, mais qui acquièrent une valeur inédite de par leur regroupement. L'opportunité de créer une chaîne cohérente est difficile à réaliser dans un musée d'originaux, soit par l'absence d'œuvres-clés, soit au contraire, par un surplus d'œuvres qui rend impossible un arrangement didactique efficace, comme dans le cas du British Museum<sup>63</sup>. En proposant un panorama global des arts, le musée de Sydenham anticipe ainsi le Musée des Copies de Charles Blanc, comme l'a très bien noté Hubert Locher<sup>64</sup>.

Car en plus d'offrir des évocations architecturales historiques, ces cours sont enrichies d'une gypsothèque reproduisant les principaux chefs-d'œuvre de la sculpture<sup>65</sup>. Ces moulages ont été spécialement réalisés pour l'occasion, grâce aux efforts de Jones et Wyatt, qui ont parcouru l'Europe durant l'été 1852<sup>66</sup>. À Paris, ils ont par exemple rencontré Eugène Viollet-le-Duc qui leur a procuré des copies de sculptures de la cathédrale Notre-Dame<sup>67</sup>. La collection qu'ils rassemblent est alors sans précédent et la plus complète au monde.

Un musée de copies est par tradition un lieu d'apprentissage du regard. Les artistes s'exercent avec des moulages, non avec des originaux. En fonction des circonstances, les plâtres peuvent d'ailleurs être estimés comme supérieurs à ces derniers, car ils permettent une analyse plus attentive de la forme. Leur valeur didactique, largement acceptée à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, a notamment été soulignée par le sculpteur Etienne Maurice Falconet, qui alla jusqu'à affirmer qu'il est parfois même meilleur que l'original, car « un beau plâtre est un babillard qui ne cache aucun secret ; l'égalité de sa couleur les dit tous »<sup>68</sup>. En effet, le plâtre révèle les moindres détails d'une sculpture, alors que le marbre éblouit par sa texture et sa coloration, ne faisant voir que sa forme générale. Falconet en conclut que pour étudier l'antique, les plâtres suffisent amplement.

La collection de Sydenham diffère toutefois des précédentes en plusieurs aspects. Ces moulages sont ici destinés au grand public et non aux artistes ; ce ne sont pas seulement des sculptures, mais également des architectures ; ils ne se limitent pas au monde classique ; et dernier aspect essentiel, ils sont peints. Car alors que Falconet prise les plâtres pour leur blancheur, qui permet de porter un regard plus objectif sur l'œuvre, Jones rompt définitivement avec la

tradition esthétique néoclassique en imposant un décor polychrome, où sculptures et architectures sont presque toutes colorées<sup>69</sup>. Les cours sont des ensembles didactiques et engagés, soutenant le retour à la polychromie architecturale à travers les exemples de l'histoire. Jones opère ainsi une expérimentation qui se serait avérée impossible avec un original, anticipant les débats scientifiques sur la polychromie des sculptures de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque la gypsothèque deviendra un *laboratorium* dans lequel tester et vérifier des possibilités, ainsi que l'a définie Marcello Barbanera<sup>70</sup>.

L'un des avantages de réunir un si riche échantillon de pièces réside ainsi dans la possibilité de pouvoir les étudier et les comparer à loisir. L'importance de la juxtaposition des œuvres comme élément didactique est déjà soulignée au XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment par Roger De Piles et André Félibien qui se servent de modèles pour une méthode comparative d'exposition<sup>71</sup>. Or, le rôle des comparaisons comme élément cognitif s'avère particulièrement décisif à Sydenham où, suivant son emplacement, le visiteur peut embrasser du regard des styles et des cultures différents, ce qui n'a de précédent nulle part ailleurs.

En 1852, Jones et Wyatt ont visité les principaux musées d'Europe<sup>72</sup>. Leurs cours reflètent les plus récentes solutions muséographiques, tout en s'en démarquant. À Munich, la Glyptothek aménagée par Leo von Klenze, grâce au soutien duquel ils ont également pu obtenir des copies de quelques-unes des pièces qui s'y trouvent conservées, leur offre notamment un exemple de disposition chronologique, dans laquelle les marbres d'Égine forment un maillon central dans la vision d'un développement continu qui va de l'Égypte jusqu'à Rome. Le choix d'un arrangement chronologique, au lieu d'une disposition thématique ou culturelle, est un sujet qui préoccupe également les Anglais. Comme l'a montré Ian Jenkins dans son étude sur la galerie des sculptures du British Museum, le musée tentera durant tout le siècle d'établir une parfaite progression historique<sup>73</sup>. L'aménagement des œuvres y reflète la difficulté de concilier la vision d'un musée dominé par l'idée de l'art grec comme art supérieur, issue de l'esthétique de Winckelmann et de l'idéal de beauté platonicien, avec les plus récentes découvertes archéologiques. La notion de l'art comme constante esthétique et l'idée d'un relativisme culturel, déjà annoncées par Johann Gottfried Herder en 1777, se posent alors au cœur du débat historiographique et muséographique<sup>74</sup>.

À Sydenham, les cours suivent une ordonnance historique précise, « selon [leur] position chronologique (...) dans l'histoire »<sup>75</sup>, débutant avec l'Égypte, la Grèce et Rome. Jones prend toutefois position contre une vision hellénocentrique de l'histoire de l'art. Ici, la Grèce n'est qu'un maillon parmi d'autres. Certes, il s'agit d'un maillon important, mais non du seul. La *Greek Court* est insérée dans une chaîne qui la dépasse. Située entre les cours égyptienne et romaine, elle n'occupe physiquement pas une place privilégiée et dominante. En cela, Jones opère un aplatissement historique, même si son récit reste fait de hauts et de bas, de progrès et de décadence. Ses points culminants sont les cours égyptienne, grecque, *mauresque* et médiévale. Nous sommes également loin d'un modèle hégélien de développement continu et l'idée de

progrès est ici absente. Ceci se reflète non seulement dans la mise en scène des cours mais également dans les guides qui les accompagnent, publiés au moment de l'inauguration du Crystal Palace, en 1854. De manière significative, Jones ne choisit pas de regrouper en un seul texte les descriptions de toutes les *Courts*, mais préfère dédier un guide à chacune d'entre elles, chaque texte étant indépendant des autres. Comme nous le verrons pour l'*Egyptian Court*, chaque guide possède sa propre introduction historique, suivie d'une description détaillée de la cour et des objets qui la composent<sup>76</sup>.

Les *Architectural Courts* ne rejoignent toutefois pas le présent dans une apothéose des arts contemporains. À Sydenham, le présent appartient à l'industrie, le passé aux arts. Ainsi, l'interprétation selon laquelle les cours démontrent une classification euro-centrique, et où l'Orient serait opposé à un Occident progressiste, nous semble-t-elle injustifiée<sup>77</sup>. Car derrière l'idée de progrès qui préside à l'organisation du Crystal Palace, la conscience d'une décadence artistique globale est bien présente. Tout comme les arts orientaux, les arts occidentaux sont montrés comme appartenant à un lointain passé. Cet aspect est souligné par Jones lui-même qui, en parlant de la naissance de cette grande institution populaire, espère qu'elle « pourra devenir le commencement d'une nouvelle ère, dans laquelle le goût du public s'élèvera de son bas niveau précédent, et notre âge, à travers de lents mais sûrs degrés, pourra alors prendre place parmi les plus brillantes périodes *du passé* » (italiques ajoutées)<sup>78</sup>. Comparée aux grandioses phases révolues de l'histoire des arts, l'époque contemporaine n'est que médiocrité. Pour combler cet écart, Jones mise sur l'éducation du plus grand nombre.

### *L'Egyptian Court et la mise en scène de l'histoire*

L'Égypte est le premier maillon de cette chaîne<sup>79</sup>. Depuis la campagne de Bonaparte, sa place comme berceau de la civilisation et mère des arts est acquise<sup>80</sup>. Cette position, en accord avec la vision winckelmanienne, s'est désormais aussi concrétisée dans les musées, comme au British Museum, où les sculptures égyptiennes précèdent les œuvres grecques et romaines<sup>81</sup>. Une primauté que Jones avait pensé souligner en installant à l'extrémité de l'aile nord des copies grandeur nature de deux colosses d'Abou-Simbel. L'art égyptien aurait ainsi dominé les *Architectural Courts*, servant de cadre à tout le musée. Ce coup d'œil symbolique ne sera pas réalisé, car, en définitive, les gigantesques statues seront placées à l'ouest de l'aile nord (fig. 8).

Pour l'aider dans le voyage initiatique qu'il est sur le point d'entreprendre, le visiteur dispose d'un outil efficace : le guide officiel de la cour<sup>82</sup>. Vendu au prix de 6 pence, ce *hand-book* économique et à la lecture aisée a été conçu comme un *cicerone* de poche, destiné à l'accompagner pas à pas dans cet espace et à l'introduire à cette nouvelle réalité. Le savoir que les cours sont sur le point de lui transmettre doit en effet être préalablement interprété. Le passé ne peut se comprendre sans la médiation de l'écrit qui seul lui permettra d'acquiescer « une connaissance suffisante pour *voir correctement*, et pour distinguer

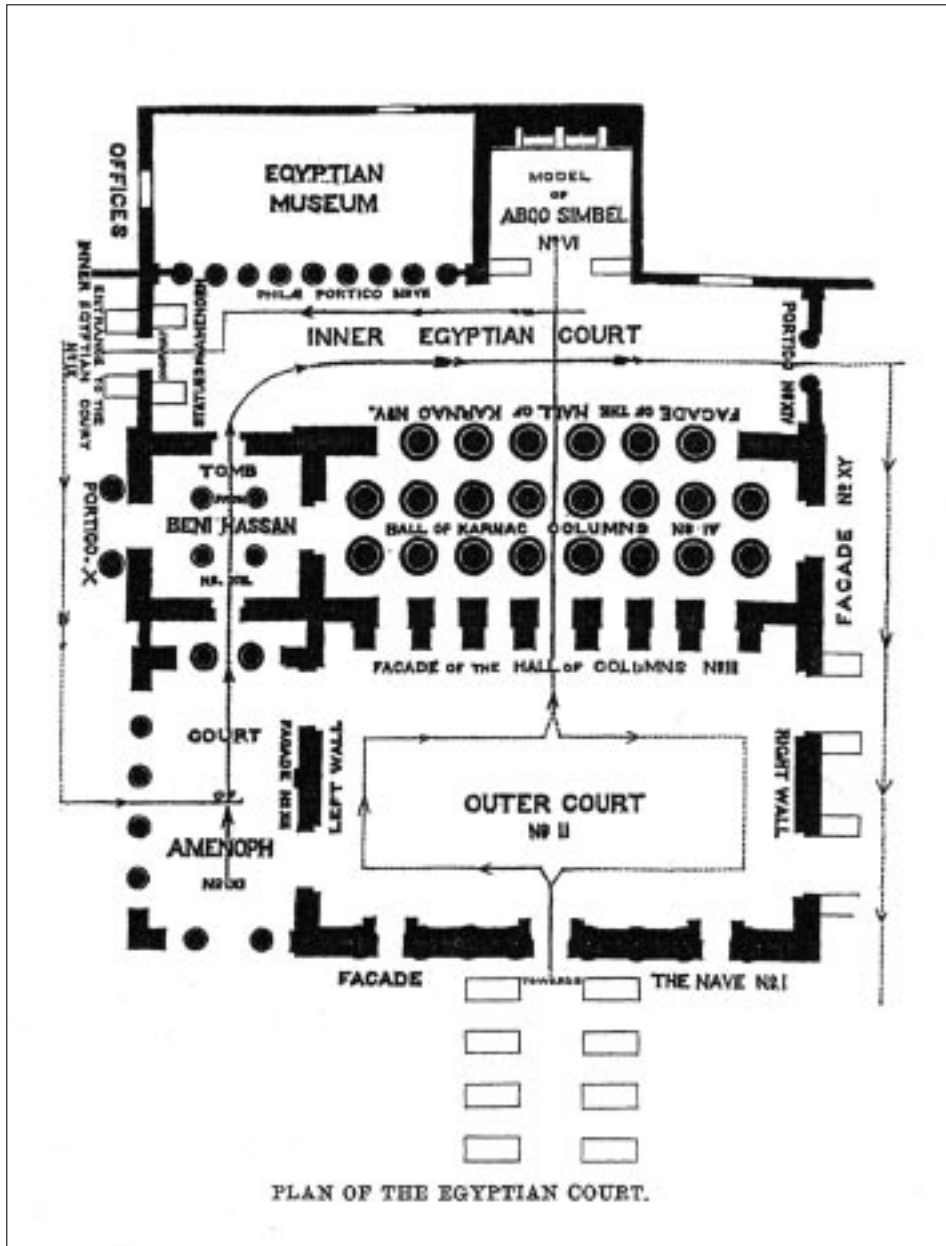
no copyright

8. Les colosses d'Abou-Simbel au Crystal Palace de Sydenham, lithographie, 245 × 190 mm.  
Londres, Victoria and Albert Museum

le *bon du mauvais* »<sup>83</sup>. Le guide est ainsi divisé en deux parties : d'une part une description de la cour et de ses différents éléments, rédigée par Jones, d'autre part un récit de l'histoire des monuments et de la sculpture égyptienne écrit par Samuel Sharpe, auteur de plusieurs ouvrages sur l'histoire de l'Égypte. Le ton est professoral, il faut instruire le visiteur d'une main ferme, lui indiquer les principaux éléments qui lui permettront de comprendre l'essence de cet art à travers le parcours en quinze étapes indiqué sur le plan par un tracé fléché (fig. 9).

Le trajet débute dans la nef. Après avoir franchi une allée ornée d'une double enfilade de lions, le visiteur se retrouve devant la façade orientale de la cour (n° 1). Celle-ci se compose de différents éléments d'époque ptolémaïque et est surmontée d'une inscription hiéroglyphique peinte (pl. VI). Dédicée à la reine Victoria et au prince Albert, cette dernière s'inspire du précédent réalisée par l'archéologue Karl Richard Lepsius en l'honneur de Frédéric-Guillaume IV dans la cour égyptienne du Neues Museum de Berlin, attestant l'importance du prototype prussien pour la conception des *Architectural Courts*<sup>84</sup>. Le visiteur pénètre ensuite dans une première cour intérieure (n° 2), aux parois décorées de peintures figurant des scènes de batailles, et découvre plusieurs statues de Ramsès II sous la forme d'Osiris, reproduisant une portion du Ramseion de Thèbes (n° 3). Il passe ensuite dans la forêt de colonnes du temple de Karnak (n° 4 et 5) qui occupe le centre de la structure (pl. VII), avant d'arriver devant une copie à échelle très réduite du temple d'Abou-Simbel (n° 6). Traversant vers la gauche une deuxième cour intérieure, il voit sur sa droite un portique du temple de Philae (n° 7), par lequel il accède à un petit musée (n° 8), où sont exposés des moulages provenant de diverses collections européennes. Le parcours le reporte un instant à l'extérieur (n° 9), où l'attend un autre portique de Philae (n° 10). Puis, à travers la cour d'Aménophis III (n° 11 et 12), il revient à l'intérieur de la structure, passe dans la tombe de Beni-Hasan (n° 13), retransverse la deuxième cour, pour achever sa visite avec la façade nord (n° 14 et 15), à partir de laquelle il peut rejoindre la *Greek Court*. La cour offre donc comme un espace multiple et complexe.

Nous sommes avant tout en présence d'un instrument de diffusion du savoir particulier et original, qui se rapporte à la sphère du spectacle, conçu pour transmettre l'idée d'une civilisation éloignée, pour donner « une âme et un corps au symbolisme égyptien »<sup>85</sup>. Il faut frapper l'imagination du peuple, le transporter dans une autre atmosphère, lui faire revivre l'histoire de cet art. Au même moment, le guide apporte au lecteur plus cultivé des notions historiques plus détaillées, l'informant par exemple que plus de mille ans séparent les temples de Karnak et de Philae. En parcourant ces salles, le visiteur effectue un double voyage, dans l'espace et dans le temps, un itinéraire physique et visuel rendu possible grâce à la mise en scène théâtrale de l'Histoire. Ce dispositif tient de l'ordre du spectaculaire plus que du scientifique, alors que les informations philologiques sont plutôt circonscrites au texte du guide. Il produit des sensations, une impression pittoresque, et doit être mis en parallèle avec des phénomènes de divulgation culturelle de masse tels que le panorama



9. Plan de l'*Egyptian Court*, dans Owen Jones, *Description of the Egyptian Court*, Londres 1854, p. 1



et ses dérivés, comme l'ont déjà très justement remarqués Piggott et Levell qui soulignent le caractère de dépaysement produit par les *Architectural Courts*<sup>86</sup>. Inventé en Angleterre à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle par Robert Baker, le panorama connaît alors un grand succès dans toute l'Europe. Présenté dans des structures spécialement conçues en forme de rotonde, il est constitué de plusieurs toiles disposées à 360° degrés, montrant la plupart du temps des vues de villes, de paysages à vol d'oiseau ou des scènes de batailles historiques. Ainsi que l'a expliqué Stephan Oettermann, le panorama est conçu comme un simulacre du réel ; il met en scène un système d'illusion et offre une expérience visuelle nouvelle et stimulante, en annulant tout point de comparaison avec la réalité<sup>87</sup>. Le spectateur se trouve inséré dans une vision du monde qui l'entoure totalement, et se voit donc privé de toute référence à la perspective linéaire. Destiné à un très large public, c'est non seulement un divertissement populaire, mais également un instrument de divulgation culturelle et scientifique.

Si Jones ne possède pas l'expérience d'un tel procédé, deux de ses collaborateurs y ont déjà eu recours : son ami Joseph Bonomi, qui réalise une partie de l'*Egyptian Court*, et Henry Warren, dessinateur d'ornements, qui tous deux ont collaboré à un grand panorama du Nil créé à la fin des années 1840 à l'intérieur de l'*Egyptian Hall* de Picadilly<sup>88</sup>. Le lien avec de tels dispositifs apparaît d'ailleurs comme évident à l'époque, le correspondant de la *Revue des Deux Mondes* écrivant par exemple qu'au palais c'est « le spectacle de la terre entière qui se déroule à vos yeux, non pas en peinture, comme dans un panorama, mais en chair et en os, si je puis m'exprimer ainsi »<sup>89</sup>. Ainsi l'illusion transmise par les cours est encore plus intense, du fait que le spectateur se trouve immergé, visuellement et physiquement, dans un passé recréé, qu'il peut parcourir et même toucher, s'il le désire. Nous sommes face à une expérience sensorielle totale où le passé se trouve littéralement à portée de main.

L'*Egyptian Court* n'est toutefois pas la reconstitution d'un unique édifice, elle propose l'assemblage de divers monuments, d'époques différentes, reproduits à échelle réduite. En fait, c'est plus une création qu'une reconstitution, car elle opère une véritable réinvention de l'art égyptien. Cet acte se veut authentique. Le *handbook* est l'instance qui en cautionne la validité. Les spécialistes les plus reconnus – Jean-François Champollion, John Gardner Wilkinson – sont invoqués comme autorités<sup>90</sup>. On assure au visiteur que les reproductions des monuments ont été dessinées sur le terrain, par Jones et Jules Goury, et on lui garantit que les peintures qu'il admire ont été réalisées suivant les mêmes procédés appliqués à l'époque des pharaons<sup>91</sup>. Bonomi, en charge de leur production, y est désigné à la fois comme « grand prêtre et maître artiste », étant intronisé d'un pouvoir symbolique qui dépasse celui du simple copiste<sup>92</sup>. Cette re-création est rendue possible grâce aux caractéristiques assignées à cet art, dont Winckelmann a souligné la continuité et le conservatisme, issu de la puissance de sa religion<sup>93</sup>. Si l'architecte invente plus qu'il ne reproduit, l'histoire lui fournit un alibi. Ainsi, le guide indique que :

« nous avons sélectionné des portions de monuments des périodes pharaonique, ptolémaïque et romaine, cherchant en même temps à les arranger de manière à ce que

leur union ne soit pas inconsistante avec la pratique des Égyptiens ; dont les structures étaient très rarement l'œuvre d'un seul esprit, mais plutôt une succession de temples, cours, et propylées, construits sous le règne de rois différents. Il y a plusieurs monuments en Égypte qui présentent des intervalles de temps entre les différentes portions de la construction aussi grands que les monuments qui ont été reproduits dans "l'Egyptian Court" »<sup>94</sup>.

La cour est formée par le montage de portions d'édifices qui parfois n'ont même pas existé en tant que tels, mais qui se composent à leur tour d'éléments de plusieurs monuments divers. C'est donc un double processus de création qui s'établit : premièrement dans la structure générale, et deuxièmement dans les différents blocs qui la constituent. Ainsi, ce que le visiteur aperçoit est souvent issu plus de l'imagination de l'architecte que du témoignage de l'histoire. Peu importe l'exactitude historique pourvu que le résultat soit un instrument didactique efficace : « nous avons été anxieux de mettre ensemble tous ce qui pourrait mériter de l'intérêt et instruire, et nous n'avons de la sorte pas pu nous limiter à reproduire chaque monument dans la forme exacte selon laquelle il apparaît en Égypte »<sup>95</sup>. Ce qui compte est la transmission d'une vision claire et synthétique de l'art égyptien, qui puisse être facilement comprise et mémorisée. L'entrée, du côté de la nef, en est un bon exemple. Elle figure un portique avec plusieurs colonnes d'époque ptolémaïque :

« Les chapiteaux et les colonnes de cette façade sont copiés à partir des meilleurs spécimens de l'ordre provenant de plusieurs parties de l'Égypte, et leur succession ou arrangement est repris du portique d'Edfou, la meilleure structure d'époque ptolémaïque aujourd'hui existante. Selon la pratique habituelle, les deux chapiteaux au centre sont les plus riches, les deux suivant sont moins élaborés, les deux derniers représentent la palme. Plusieurs exemples de cette sorte de chapiteaux peuvent être trouvés parmi les édifices de la période ptolémaïque »<sup>96</sup>.

C'est donc une création faite à partir de colonnes et chapiteaux, de datations et de provenances diverses. Ce qui les unit est une périodisation commune : le règne des Ptolémées. Ces colonnes sont désignées comme étant des spécimens, elles deviennent des éléments-types dans une structure générale ordonnée, où chacune d'entre elles revêt une fonction bien précise et tient une place déterminée : les plus élaborées au centre, les plus simples aux extrémités. Dans cette vision, la valeur d'une œuvre architecturale ou sculpturale ne tient pas à son individualité mais à sa représentativité, à son caractère général et typologique. L'art égyptien est ainsi montré comme un système réglementé dont les éléments sont interchangeable. Cette flexibilité est possible grâce à la très grande unité de cet art, dans lequel « la peinture, la sculpture, et l'architecture sont si intimement liées qu'elles sont inséparables »<sup>97</sup>. Une unité également politique et religieuse qui a permis de garantir la longévité de sa civilisation, comme cela est plusieurs fois souligné dans le guide<sup>98</sup>.

*L'Egyptian Court* véhicule une image de l'art égyptien faite de symétrie et d'ordre. Symétrie des colosses d'Abou-Simbel et de l'allée des lions. C'est un art de l'alignement, de la répétition, où les figures se démultiplient devant l'œil du spectateur, comme les statues du Ramseion ou les colonnes de Karnak.

Il est simple, fait de « lignes droites », tout y est solennel, « sans mouvement », « calme et grandiose »<sup>99</sup>, des caractéristiques qui ne surprennent pas depuis Winckelmann et sa *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764). Mais malgré cette majesté et cette gravité, c'est aussi un art vivant et organique, qui s'inspire de la nature et de la végétation, comme le prouve la variété des chapiteaux en forme de lotus et de papyrus, omniprésents dans la cour. C'est surtout un art de l'ornementation : sous forme de hiéroglyphes, dans l'architecture, sur les colonnes, sur les statues, qui sont à leur tour considérées comme les décors de l'architecture<sup>100</sup>. Cet ornement est lui-même répétitif. Il contribue à créer une syntaxe décorative, idée que Jones développera plus tard dans la *Grammar of Ornament*.

Dans ses statues et ses architectures, la couleur règne en maîtresse, grâce aux soins de Bonomi et c'est peut-être cet aspect qui impressionne le plus les visiteurs. Habitué à contempler des monuments et des sculptures blanchies par le temps, la vue d'édifices et d'œuvres bariolées de couleurs vives surprend les victoriens même les plus cultivés et provoque leur dérision. Lady Elizabeth Eastlake les compare aux « tons les plus criards des cotons de Manchester », parlant de « couleurs que même Mme Tussaud dédaignerait »<sup>101</sup>. Ce n'est pourtant pas la première fois que l'on tente une restitution de la polychromie sculpturale égyptienne. Une dizaine d'années plus tôt, Bonomi a déjà peint pour le British Museum quelques-uns des moulages rapportés par Robert Hay<sup>102</sup>. Mais l'*Egyptian Court* porte l'expérience à un niveau inégalé en Angleterre. L'art égyptien y apparaît renouvelé, doté d'une fraîcheur nouvelle, en opposition avec l'image traditionnelle d'une culture de l'ombre transmise par le British Museum à la même époque. En effet, dans le musée londonien, les sculptures sont exposées dans une grande pénombre, perpétuant l'image d'un art sépulcral et mystérieux, voué aux cultes exotiques<sup>103</sup>. C'est tout le contraire de l'*Egyptian Court*, placée sous un toit de cristal, où la lumière pénètre de tous côtés, même là où elle aurait dû manquer, comme dans la tombe souterraine de Beni-Hassan, illuminée par quatre portes d'accès. À Sydenham, l'Égypte revit (pl. VIII)<sup>104</sup>.

Le musée de Jones dévoile donc « une grande séquence architecturale, depuis la première aube de l'art jusqu'aux temps les plus récents »<sup>105</sup>. Premier maillon de cette chaîne, l'*Egyptian Court* a pour importante tâche de montrer les débuts et « le développement graduel de l'art »<sup>106</sup>. Mais comment ces débuts peuvent-ils être illustrés ? Au lieu d'y répondre, Jones contourne la question. Inversant le schéma traditionnel origine-maturité-décadence, il reporte la naissance de l'art égyptien à une perfection intemporelle :

« Dans toutes les autres nations, l'art illustre dans son progrès les mêmes phases, c'est-à-dire une rapide ascension à partir de l'enfance jusqu'à parvenir à un point culminant de perfection, duquel procède alors un lent et persistant déclin : mais en Égypte, plus on va en arrière, plus l'art est parfait »<sup>107</sup>.

Il divise cet art en trois phases déclinantes : la première est l'époque des Pharaons, la deuxième se réfère à l'ère des Ptolémées et la troisième, à la do-

mination des Romains. Il ne dispose pas pour autant la cour de manière à illustrer cette lente décadence. Refusant de mettre en scène l'idée de progrès ou de décadence, il arrange les espaces dans un désordre chronologique, renforçant ainsi l'image d'un art intemporel et statique, aux caractéristiques unitaires et immuables à travers les âges.

Dans les faits, le dispositif des cours ne favorise ainsi pas l'idée d'une chaîne des arts. Le passage de l'Égypte à la Grèce n'est pas mis en scène. Les seules références à une possible relation entre ces deux arts se résument à deux points mentionnés dans le guide. Le premier concerne la tombe de Beni-Hasan (n° 13), à l'intérieur de laquelle se trouvent des colonnes sans base ni chapiteau. Jones explique : « ils ont été nommés par Champollion "Protodorique" (...) et illustrent la très précoce origine de la colonne et de l'ordre dorique grec »<sup>108</sup>. Le deuxième porte sur l'avant-dernière section de la cour (n° 14) où un lien entre le panthéon égyptien et grec est souligné à travers la référence à « Athor, l'Aphrodite égyptienne, ou Vénus »<sup>109</sup>. Ces deux mentions ne suffisent pourtant pas à illustrer un récit continu du développement des arts.

L'art assyrien aurait pu combler ce point de passage. Unissant la rigidité égyptienne à une attention vers le naturalisme qui le rapproche déjà de la Grèce, cet art redécouvert depuis une dizaine d'années apparaît comme hybride, ainsi que le souligne Frederick Bohrer<sup>110</sup>. Les sculptures rapportées à Londres par Layard ont trouvé depuis peu leur place au British Museum, où elles sont justement présentées comme un exemple de transition stylistique<sup>111</sup>. Une *Assyrian Court* existe pourtant bien à Sydenham (pl. IX). Réalisée sous la supervision de Fergusson et Layard, elle n'a toutefois pas été prévue dans le projet initial, ce qui explique qu'elle ne figure pas dans les huit cours centrales, mais ait été reléguée à l'extrémité du transept nord, faute d'espace. Dès lors, le passage entre art égyptien et art grec s'opère à travers une opposition brutale et scénographique<sup>112</sup>. Cette confrontation est même recherchée et théâtralisée dans l'espace qui sépare les deux cours : les pharaons, assis dans leur matérialité colorée, font face aux bustes éthérés des philosophes grecs (pl. X). Une confrontation signalée et renforcée par les textes des guides du Crystal Palace, Phillips écrivant :

« Le visiteur a ici l'opportunité de mettre en contraste l'architecture et la sculpture des Égyptiens et des Grecs. D'un côté se trouve un mur égyptien qui s'incline vers l'intérieur, avec ses décorations picturales angulaires, et les figures colossales et passives qui gardent les entrées. De l'autre côté se trouvent les belles colonnes et les fortes corniches du dorique grec, entourées par des statues caractérisées par la beauté de leur forme et leur expression idéalisée et raffinée »<sup>113</sup>.

D'un côté l'art passif et géométrique des Égyptiens, de l'autre l'art actif et idéalisé des Grecs. Le contraste ne peut être plus saisissant. Au delà de l'hellénophilie de ce commentaire, il est important de noter que chaque culture et chaque art apparaît comme une unité, comme un système clos et non communiquant : une séparation qui se retrouvera deux ans plus tard dans la *Grammar of Ornament*<sup>114</sup>.

## NOTES

<sup>1</sup> L'histoire de la première Exposition universelle a fait l'objet d'une quantité impressionnante d'études. Le jour de l'inauguration, près de 500 000 personnes se trouvent à Hyde Park pour accueillir le reine Victoria et le prince Albert, 30 000 autres à l'intérieur du palais de cristal. Le palais offre 93 000m<sup>2</sup> d'espace expositif, accueille 14 000 exposants et plus de 100 000 articles provenant de plusieurs continents. L'Exposition n'inclue pas les beaux-arts, bien que des œuvres d'art fussent présentes dans la mesure où elles relevaient de certains domaines de l'application industrielle. Ainsi, si la peinture était par exemple absente, on pouvait par contre trouver des pièces sculptées. Pour une introduction sur le sujet : *The Art-Journal* 1851; GIBBS-SMITH 1950 ; HITCHCOCK 1952 ; TAYLOR 1999 ; AUERBACH 1999 ; PURBRICK 2001 ; HOBHOUSE 2002; BONYTHON ET BURTON 2003 ; AUERBACH et HOFFENBERG 2008.

<sup>2</sup> « we are living in a period of most wonderful transition, which tends rapidly to accomplish that great end, to which indeed all history points – the realization of the unity of mankind », dans AN. 1937, p. 45. Sur le rôle déterminant du prince Albert dans la politique culturelle et éducative anglaise, se référer à WEINTRAUB 1997 et GILL 2009, pp. 243-254. D'une manière générale, voir aussi : STEEGMAN [1950] 1970.

<sup>3</sup> PAYNE 2012, pp. 25-27.

<sup>4</sup> « the products of all quarters of the globe are placed at our disposal », dans AN. 1937, p. 45.

<sup>5</sup> La première Exposition universelle trouve son origine dans les expositions des produits britanniques organisées en 1847, 1848 et 1849 par la Society for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce, sur le modèle des expositions nationales des produits de l'industrie, nées en France à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Créée en 1754, la Society of Arts était présidée par le prince Albert depuis 1843. Sur l'histoire de cette société, voir ALLAN 1974, pp. 434-452.

<sup>6</sup> « there is nothing new in the Exhibition of ornamental design ; not a scheme, not a detail that has not been treated over and over again in the ages that are gone ; (...) the taste of the producers is generally uneducated, and [...] in nearly all cases where this is not so, the influence of France is paramount in the European production », WORNUM 1851, p. V. Entre 1848 et 1850, Ralph Nicholson Wornum donne une série de conférences portant sur l'histoire de l'ornement dans les Schools of Design de province. Les archives de Wornum se trouvent à la National Gallery de Londres (GB 345 National Gallery Archive), mais ne contiennent aucune correspondance avec Owen Jones.

<sup>7</sup> VALON 1851, p. 221.

<sup>8</sup> LABORDE 1856. Sur Laborde, signalons le travail de LUNEAU 2012.

<sup>9</sup> « the ornament of past ages was chiefly the offspring of handicraft labour, that of the present age is of the engine and the machine. This great difference in the mode of production causes a like difference in the results », dans REDGRAVE 1852, p. 709.

<sup>10</sup> Pour une critique contemporaine de l'Exposition, voir notamment : REDGRAVE 1852 ; SEMPER 1852. Pour une analyse sévère a posteriori des produits victoriens, se reporter à PEVSNER [1951] 1982, pp. 38-95. Voir aussi : DURANT 1976, pp. 139-143.

<sup>11</sup> « The debilitating effects of nearly a century's incessant copying without discrimination, appropriating without compunction, and falsifying without blushing, still bind our powers in a vicious circle, from which we have hardly yet strength to burst the spell », dans WYATT 1853, p. 229.

<sup>12</sup> J'emprunte l'expression à CROOK 1987.

<sup>13</sup> Au sujet de la *Medieval Court* en général, voir WEDGWOOD 1994, pp. 237-245.

<sup>14</sup> Les objets des pays dits exotiques sont connus depuis longtemps, mais l'Exposition constitue la première occasion de voir réunie une si grande quantité d'objets de provenances différentes. Pour un aperçu sur le rôle des expositions universelles pour la découverte des cultures non occidentales, voir AIMONE ET OLMO 1990.

<sup>15</sup> Voir PAYNE 2012, p. 54.

<sup>16</sup> Jones et Semper ne seront par exemple pas insensibles à ces questions, développant en parallèle une réflexion sur les origines (proto-)anthropologiques de l'ornement. Voir plus loin, pp. 189-201.

<sup>17</sup> Pensons par exemple à la réception des arts islamiques, perçue à travers le filtre artistique et esthétique durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle. Sur le problème de la réception et l'historisation des arts de l'Islam, se reporter aux volumes de LABRUSSE 2007 et LABRUSSE 2011, ainsi que TROELENBERG 2011, et à la bibliographie mentionnée.

<sup>18</sup> « who lack European Culture », dans SEMPER [1853] 1983, p. 13.

<sup>19</sup> VALON 1851, p. 205.

<sup>20</sup> LABRUSSE 2007, pp. 32-53. Voir aussi LABRUSSE 2011.

<sup>21</sup> Voir REDGRAVE 1852, SEMPER 1852 et LABORDE 1856. Sur Redgrave, se reporter à BØE [1957] 1979, pp. 58-59 et BURTON 1999, p. 31. Voir aussi REDGRAVE 1876. Sur Semper : MALLGRAVE 1996, pp. 200-208, ainsi que CONFORTI 1997, pp. 33-34. Pour le rapport de Laborde : WALTON 1992, pp. 176-197; LAURENT 1999, pp. 51-80; LUNEAU 2012.

<sup>22</sup> Sur les arts de l'Islam et le goût pour l'ornementation non mimétique, voir GRABAR 1973 et GRABAR 1992. L'intérêt pour une décoration non mimétique précède toutefois le goût pour les arts de l'Islam qui se développe avec l'Exposition de 1851, s'observant également dans les exemples décoratifs médiévaux promus par A. W. N. Pugin dès les années 1840.

<sup>23</sup> SAÏD [1978] 1995. Sur la réception de l'art indien dans l'exposition, se reporter à MITTER [1977] 1992, pp. 221-238. Pour une introduction à la question de la réception occidentale des arts orientaux, voir CONNER 1979; CRINSON 1996; MACKENZIE 1995; SWEETMAN 1988, LABRUSSE 2011.

<sup>24</sup> Se tenant à l'écart des milieux scientifiques, Field comptait parmi ses lecteurs beaucoup d'artistes, tel Turner ou Constable. Ses pigments sont très recherchés, notamment par les peintres préraphaélites, qui en apprécient les teintes pures. Invité à présenter ses théories lors de l'Exposition universelle de 1851, il refuse toutefois de s'y rendre. Voir GAGE 1989.

<sup>25</sup> Chevreul formule les lois de complémentarité en 1828, qu'il présente à l'Académie des sciences. Le problème du mélange optique de couleurs dans les tapisseries avait déjà été observé dans l'Antiquité par Aristote (voir ARISTOTE, p. 18). Chevreul part toutefois de ses observations sur les effets psychophysiologiques des couleurs pour établir des lois générales. Diffusées dès la fin des années 1820, ses théories furent publiées en 1839 et traduites en anglais en 1854. Voir CHEVREUL 1839 et CHEVREUL 1854. Sur le rapport entre Chevreul et les arts, lire ROQUE 1997. Sur l'importance de la couleur dans le contexte muséal, voir également KLONK 2000, pp. 331-347.

<sup>26</sup> DE VALON 1851, p. 498.

<sup>27</sup> « it is perhaps the only building in the world in which *atmosphere* is perceptible », dans MERRIFIELD 1851, p. II.

<sup>28</sup> Des chroniques nécrologiques paraissent dans *The Architect*, XI, 1874, p. 135-136; *The Athenaeum*, 25 avril 1874, p. 569; *The Builder*, 32, 1874, pp. 383-386; *The Art-Journal*, 13, 1874, p. 211. Voir aussi *Men of the time* 1865, p. 467.

<sup>29</sup> Sa participation semble être advenue par l'intermédiaire de l'architecte Matthew Digby Wyatt, qui appartenait au comité exécutif chargé de l'organisation de l'Exposition. Descendant d'une longue lignée d'architectes, Wyatt était membre de la Society of Arts, à laquelle Jones appartenait depuis 1847, et tous deux partageaient des intérêts similaires, notamment pour la production des céramiques décoratives. En mai 1850, alors qu'aucun projet n'avait encore été sélectionné pour l'édifice qui devait abriter l'exposition, Wyatt fut chargé de superviser celui proposé par le comité exécutif, assisté de Jones et de l'ingénieur Charles Wild. Après l'adoption du projet de Paxton, Jones et Wild furent nommés superintendents des travaux. Sur Wyatt en général, se référer à PEVSNER [1949] 1982, pp. 97-107. Sur la participation de Jones à l'Exposition de 1851 et une analyse de la polychromie intérieure du palais, se référer à DARBY 1974, pp. 262-290 et VAN ZANTEN 1977, pp. 235-241. Pour une synthèse de la question, voir également FLORES 1996, pp. 134-164, FLORES 2006, pp. 79-88 et MOSER 2012, pp. 44-58.

<sup>30</sup> JONES [1850] 1863. La conférence est reproduite dans *The Athenaeum*, 21 décembre 1850, p. 1347 et *Illustrated London News*, 28 décembre 1850, p. 518. Initialement, Jones avait écrit à une vingtaine de collègues architectes afin d'obtenir leur avis sur la décoration du Crystal Palace. L'extérieur du bâtiment fut peint en blanc et bleu, pour s'harmoniser avec les conditions atmosphériques londonniennes.

<sup>31</sup> « reproduction of a galvanised corpse », dans JONES [1835] 1863, p. 47. Dans cette conférence, donnée juste après son retour du Grand Tour, Jones expose son idée de réunir art et science afin de créer un nouveau style architectural, adapté aux technologies contemporaines. Il y défend une architecture de fer et de verre, sans toutefois parvenir à définir la manière dont elle devrait se développer. Pour une analyse de cette conférence et une discussion de la question de Jones et de l'emploi des matériaux modernes : DARBY et VAN ZANTEN 1974, pp. 53-75.

<sup>32</sup> Goury avait en tête une grande étude sur la polychromie architecturale, dont les documents disparurent à sa mort, mais qui est mentionnée par Semper dans SEMPER 1851b, p. 260, note de bas de page. Très peu d'informations nous sont parvenues sur Goury, pour l'essentiel contenues dans FERRY 2004, pp. 15-43. Selon Darby, c'est Goury qui aurait introduit la passion pour la couleur chez Jones : DARBY 1974, p. 13.

<sup>33</sup> Les deux se connaissaient toutefois déjà avant leur rencontre en Égypte : DARBY 1974, p. 11.

<sup>34</sup> CATHERWOOD 1844.

<sup>35</sup> Voir HARCANVILLE [1766] 2006.

<sup>36</sup> Grand nombre de ses dessins sont annotés en français. Jones reçoit la médaille d'or du Royal Institute of British Architects en 1857.

<sup>37</sup> Jones cite l'église de Saint-Vincent-de-Paul lors de sa conférence à l'Institute of British Architecture de décembre 1850, mentionnée dans : *The Athenaeum*, 21 décembre 1850, p. 1347. Dans sa thèse, Ferry indique que Texier se réfère à la compétence du Britannique sur les monuments de Constantinople dans une lettre datée de 1867 et adressée à T. L. Donaldson, président du Royal Institute of British Architects, et suggère un possible contact entre les deux hommes dès 1833. Comparant les similitudes qui existent entre les dessins de Texier et Jones du minbar de Yeni Valide, elle défend l'hypothèse qu'ils auraient pris les mesures du monument ensemble. Voir FERRY 2004, pp. 55-58. La lettre en question se trouve dans les archives du RIBA, sous la cote LC/5/2/8, BAL. Selon Silvia Pedone, qui a étudié le séjour de Texier à Constantinople, rien n'indique toutefois un tel lien.

Jones avait rencontré Chevreul à Paris en 1836 pour le consulter sur l'usage des encres colorées pour la chromolithographie, comme l'indiquent Gage et Ferry dans : GAGE 1989, pp. 59-60 ; FERRY 2003, p. 180 et FERRY 2004, p. 103. Voir aussi DARBY 1974, p. 84.

<sup>38</sup> DARBY 1974, p. 363.

<sup>39</sup> DARBY et VAN ZANTEN 1974 ; DARBY 1974, pp. 81-86.

<sup>40</sup> *Catalogue of the valuable library of the late Owen Jones, Esq.*, Londres, Sotheby, Wilkinson and Hodge, vente du 10 avril 1875.

<sup>41</sup> Sur les Eastlake, voir ROBERTSON 1978 et *Art for the Nation* 2011.

<sup>42</sup> DELESSERT 1854, p. 353.

<sup>43</sup> PIGGOTT 2004. Piggott est également l'auteur de la première exposition dédiée au Crystal Palace de Sydenham, réalisée à la Dulwich Picture Gallery en 2004. Le livre de Stéphanie Moser (MOSER 2012), qui se focalise toutefois sur Jones et l'*Egyptian Court*, constitue une contribution plus récente sur le Crystal Palace.

<sup>44</sup> Les intérêts économiques de la Crystal Palace Company supplantent rapidement le caractère pédagogique de l'exposition. Voir ESQUIROS 1863, p. 642.

<sup>45</sup> Sur Sydenham et Jones, se référer à DARBY 1974, pp. 331-346 ; FERRY 2004, pp. 119-164 ; FLORES 1996, pp. 213-225, PIGGOTT 2004, MOSER 2012 et NICHOLS 2015.

<sup>46</sup> Les livres de Piggott et Moser constituent les principales sources d'informations sur Sydenham. Ferry a quant à elle analysé le rôle de Jones dans la reconstruction du palais, insistant sur le lien unissant l'expérience de ses voyages pour l'organisation de cette entreprise encyclopédique, dans FERRY 2004, pp. 141-164. Nicky Levell a proposé une interprétation du palais comme rhétorique impérialiste, alors que Huber Locher a cherché à insérer la structure dans le débat historiographique contemporain et la création des musées de copies. Voir LEVELL 2000, p. 25-61 et LOCHER [2001] 2010, pp. 355-358. Voir également : WARD-JACKSON 1986, pp. 27-38, NICHOLS 2015 et KENWORTHY-BROWNE 2006, pp. 173-198. L'organisation d'une première journée d'étude intitulée « What is to become of the Crystal Palace ? The Crystal Palace after 1851 », organisée par l'University of York le 15 juin 2011 témoigne de l'intérêt croissant pour le Crystal Palace de Sydenham.

<sup>47</sup> Les trois transepts sont toutefois peu saillants comparés au modèle de 1851.

<sup>48</sup> DELESSERT 1854, p. 351.

<sup>49</sup> « Unity in architecture is one of the most requisite and agreeable of its qualities : and certainly no building possesses it in a greater degree than the Crystal Palace. Its design is most simple : one portion corresponds with another ; there is no introduction of needless ornament ; a simplicity of treatment reigns throughout. Nor is this unity confined to the building. It characterises the contents of the glass structure, and prevails in the ground. All the components parts of the Exhibition blend, yet all are distinct ; and the effect of the admirable and harmonious arrangement is, that all confusion in the vast establishment, within and without, is avoided. "The mighty maze" has not only its plan, but a plan of the most lucid and instructive kind, and the visitor is enabled to examine every count, whether artistic or industrial ; every object, whether of nature or of art, in regular order ; so that, as in a well-arranged book, he may proceed from subject to subject at his discretion ; and derive useful information without the trouble and vexation of working his way through a labyrinth », dans S. PHILIPS 1854, p. 25.

<sup>50</sup> JENKINS 1992, pp. 70-71. Les collections d'histoire naturelle seront transférées dans le nouveau Natural History Museum à South Kensington à partir de 1881.

<sup>51</sup> « The plan (...) is different from that of ordinary museums, and, at the same time, one which is now, for the first time attempted. The trees, plants, animals, and human occupants of the earth's surface are grouped together – so that the allied sciences of botany, zoology, and ethnology illustrate each other », dans LATHAM et FORBES 1854, p. 6.

<sup>52</sup> Un aspect qui se reflète dans l'organisation du musée, comme l'a souligné Nicky Levell dans sa

lecture saïdienne du palais, insistant sur la rhétorique impérialiste qui domine l'arrangement général de cette section, dont les Européens sont absents. À ce sujet, voir LEVELL 2000, pp. 46-55.

<sup>53</sup> Il modifie légèrement les proportions de chaque teinte, augmentant notamment la part de rouge pour contrebalancer la tonalité dominante des innombrables spécimens botaniques. Voir FLORES 2006, p. 93.

<sup>54</sup> PIGGOTT 2004, p. 24. L'*Egyptian Hall* avait été construit en 1811 pour accueillir diverses attractions pour le grand public. Voir ALTICK 1978. Le pavillon de la reine Victoria à Buckingham Palace (détruit en 1928) avait été décoré entre 1843-1845 d'après les dessins d'Agostino Aglio. Sur le sujet, voir WILTON-ELY 1989, pp. 51-73 et STEEGMAN [1950] 1970, pp. 202-204. Stéphanie Moser, qui ne traite que de l'*Egyptian Court*, suggère quant à elle la reconstruction d'une tombe égyptienne de Giovanni Belzoni à Londres en 1821, l'ouvrage de George Wightwick, *The Palace of Architecture : A Romance of Art and History* (1840) ainsi que le Neues Museum de Berlin, dans MOSER 2012, pp. 108-110.

<sup>55</sup> FERRY 2004, pp. 138-139.

<sup>56</sup> ERNEST 1993, pp. 481-483.

<sup>57</sup> À ce sujet, voir HURLEY et GRIENER 2001, pp. 251-267.

<sup>58</sup> Une salle des monuments antiques les précédait, contenant des objets égyptiens, gréco-romains et gaulois. Comme le souligne Lenoir : « si l'on considère la chronologie des siècles passés comme un livre ouvert à l'instruction, et dans lequel on lit la marche des événements, on sentira la nécessité de classer les monuments selon leurs époques, en suivant la ligne de démarcation que la nature a tracée elle-même » (sic), dans LENOIR 1800, p. 50.

La construction de cette utopique ligne de démarcation s'opérait autour de l'idée de « siècle ». Ainsi que le remarque Stephen Bann, Lenoir concrétisait la notion de « siècle » à travers son emploi du fragment, qui représentait alors métonymiquement tout le siècle auquel il appartenait. Voir BANN 1978, pp. 257 et BANN 1984, pp. 77-92.

<sup>59</sup> Moser mentionne le parallèle, mais sans l'analyse en profondeur (MOSER 2012, pp. 109-110). PANTAZZI 1994, pp. 342-343.

<sup>60</sup> « at one glance we behold objects which under ordinary circumstances, would require years to have seen », dans SCHARF 1854, p. IV.

<sup>61</sup> Une cour indienne est ajoutée à partir de 1855, suivie quelques années plus tard par une cour chinoise. Ces cours ne seront pas intégrées dans un parcours cohérent. La cour indienne sera placée dans le transept nord, alors que la cour chinoise se retrouvera dans le transept sud. La cour indienne présentait notamment des objets et dessins de James Fergusson, ainsi que des copies des peintures des cavernes d'Ajunta. N'ayant pas été pensée comme une structure en soi, son organisation ressemblait toutefois plutôt à celle d'un bazar oriental. Voir PHILLIPS 1858, pp. 141-143 et ESQUIROS 1863, pp. 648. Pour une analyse de ces deux cours selon une optique saïdienne, voir LEVELL 2000, pp. 36-46.

<sup>62</sup> « the visitor may trace the course of art from centuries long anterior to Christianity, down to the very moment in which he lives, and obtain, by this means an idea of the successive states of civilisation which from time to time have arisen in the world, flourishing for a greater or lesser period, until overturned by the aggressions of barbarians or the no less destructive agency of sensual and degraded luxury », dans PHILLIPS 1854, p. 39.

<sup>63</sup> Jenkins rappelle que Richard Westmacott, le conservateur des galeries de sculptures, s'opposait au mélange entre originaux et copies, pour ne pas transformer le British Museum en un musée pour l'apprentissage des artistes. Voir JENKINS 1992, pp. 33-37.

<sup>64</sup> LOCHER [2001] 2010, pp. 355-357.

<sup>65</sup> Les cours étaient enrichies de moulages. En outre, il existait des galeries de sculptures, hors des cours, qui formaient une véritable gypsothèque à part entière et dans laquelle étaient également incluses des sculptures modernes. On pouvait aussi trouver des copies de peintures.

<sup>66</sup> PHILLIPS 1854, pp. 16-18. Le voyage de Jones et Wyatt se déroule entre août et novembre 1852. Ils se rendent en France, en Italie et en Allemagne. La liste des plâtres commandés par Jones et Wyatt lors de leur voyage a été analysée dans KENWORTHY-BROWNE 2006.

<sup>67</sup> Sur le sujet, voir FLOUR 2009, pp. 219-230.

<sup>68</sup> FALCONET 1787, p. 10. Voir aussi FALCONET 1771. Sur cet aspect, lire PUCCI 1997, pp. 46-48.

<sup>69</sup> Il ne parvient toutefois pas à réaliser entièrement ses objectifs polychromes. Ainsi, si les sculptures égyptiennes, assyriennes, mauresques et médiévales sont peintes, les exemples gréco-romains doivent être laissés en blanc. Il se hasarde toutefois à proposer une reconstitution polychrome de la frise du Parthénon. Cela provoque un véritable tollé. Pour se défendre, Jones publie une apologie dans laquelle il présente une série d'arguments, historiques et matériels, soutenant l'usage de la poly-



chromie dans l'art et l'architecture de la Grèce antique. Il argumente notamment que la présence de polychromie était indispensable pour une vision adéquate des sculptures de la frise, autrement invisibles en raison de la hauteur à laquelle elles se trouvaient placées (JONES 1854b, pp. 17-19). La question de la polychromie architecturale grecque n'avait jusque-là que peu intéressé les Britanniques, Middleton remarquant que ce ne fut qu'avec la *Greek Court* qu'un intérêt plus vif fut suscité en Angleterre. Voir MIDDLETON 1982, p. 188.

<sup>70</sup> BARBANERA 1969, p. 69.

<sup>71</sup> McCLELLAN 1995, pp. 573-77.

<sup>72</sup> Sur leur parcours et l'achat des plâtres, voir KENWORTHY-BROWNE 2006.

<sup>73</sup> Voir JENKINS 1992.

<sup>74</sup> Voir PODRO 1982, pp. 1-2.

<sup>75</sup> « according to the[ir] chronological position (...) in history », dans SCHARF 1854, p. 3. Sur la *Greek Court* en général, voir NICHOLS 2015.

<sup>76</sup> La précision philologique des textes indique en outre comment les guides étaient destinés à une catégorie de visiteurs culturellement et socialement plus élevée.

<sup>77</sup> À ce propos, voir Nicky Levell, qui écrit notamment que l'arrangement des cours artistiques est une « arbitrary, eurocentric classification, which served to position and fix the Orient in distant antiquity, in contrast to Europe's successive advancement through historical time », dans LEVELL 2000, p. 30.

<sup>78</sup> « may become the commencement of a new era, in which the public taste will be raised from its precedent low standard, and our age, by slow but sure steps, be prepared to rank with the most brilliant periods of *the past* » (italiques ajoutées), dans JONES et GAYANGOS 1854, p. 1.

<sup>79</sup> Sur l'*Egyptian Court* en général, se reporter à MOSER 2012 et pour une description des différents espaces de la cour, pp. 81-106.

<sup>80</sup> À partir du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle s'opère une redécouverte de l'Orient qui s'épanouit dans l'Orientalisme du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans son livre, *La Renaissance Orientale*, Raymond Schwab rappelle que cet intérêt se développe dans le cadre des recherches linguistiques. Le Français Anquetil Duperron arrive en Inde en 1754, l'Anglais William Jones s'y installe en 1783 et fonde la première société asiatique, l'Asiatic Society of Bengal, vouée à l'étude des antiquités et de la littérature indiennes. L'Inde est d'abord perçue comme étant le berceau de toutes les civilisations, avant que l'Égypte ne s'établisse comme origine première. Car après l'exploration de ce pays par les troupes françaises en 1798, s'installe également la conception d'une évolution culturelle et artistique naissant sur les bords du Nil et dérivant ensuite vers l'Orient, puis la Grèce, Rome, passant par les Arabes, avant de revenir en Europe à la Renaissance. SCHWAB 1950. Sur la redécouverte des langues orientales, voir LABRUSSE 2011, pp. 28-29. Sur le sujet en général, voir SAÏD [1978] 1995 ; SWEETMAN 1988 ; MACKENZIE 1995.

<sup>81</sup> JENKINS 1992.

<sup>82</sup> JONES 1854a.

<sup>83</sup> « sufficient knowledge to *see correctly*, and to distinguish *good from evil* » (sic), dans JONES et GAYANGOS 1854, p. 19. Bien que ce commentaire ne s'adresse pas directement à l'*Egyptian Court* mais à l'*Alhambra Court*, le principe est valable pour toutes les cours.

<sup>84</sup> Nul document n'atteste toutefois le lien entre les deux, mais Jones et Wyatt sont en contact avec Lepsius en 1852. En outre, Bonomi, l'auteur des inscriptions, avait fait partie de l'expédition d'Égypte de Lepsius de 1842 à 1845. Au sujet de cette inscription, lire JONES 1854a, pp. 14-15. L'inscription de Sydenham servit de prototype pour l'inscription commémorant la visite du roi Léopold I au Pavillon égyptien du zoo d'Anvers (1855-56), conçu par Charles Servais et décoré par Louis Delgeur. Voir HUMBERT 1994, p. 313 et WARMENBOL 1996, pp. 70-71.

<sup>85</sup> ESQUIROS 1863, p. 649.

<sup>86</sup> PIGGOTT 2004, p. 24 et LEVELL 2000, pp. 33-34.

<sup>87</sup> Pour un aperçu au sujet des panoramas, dioramas et dérivés, se référer à OETTERMAN [1980] 1997 et BORDINI 1984. Sur le lien entre musée et panorama, voir KLONK 2000, pp. 334-335.

<sup>88</sup> DARBY 1974, p. 19. Jones connaissait par ailleurs deux autres architectes qui étaient liés aux panoramas : Jacques-Ignace Hittorff qui avait construit dans les années 1830 la rotonde du panorama du Colonel Langlois, aux Champs-Élysées, à Paris et Frederick Catherwood, dont Jones imprima les publications sur le Yucatán, et qui, en 1835, avait fourni ses dessins de Jérusalem pour la réalisation d'un panorama à Leicester Square en collaboration avec Robert Budford, avant d'en réaliser d'autres aux États-Unis, dans les années qui suivent. Sur Hittorff et les panoramas, voir BORDINI 1976, pp. 137-158 ; sur Catherwood, voir SWEETMAN 1988, pp. 158-59 et OETTERMAN [1980] 1997, pp. 317-323.

<sup>89</sup> DELESSERT 1854, p. 349.

<sup>90</sup> JONES 1854a, p. 3.

<sup>91</sup> JONES 1854a, p. 7.

<sup>92</sup> « high priest and chief artist », dans JONES 1854a, pp. 7-8.

<sup>93</sup> WINCKELMANN [1764] 2003, p. 155.

<sup>94</sup> « we have selected portions of monuments of the Pharaonic, Ptolemaic, and Roman periods, endeavouring at the same time so to arrange them that their union should not be inconsistent with the practice of the Egyptians ; whose structures were very rarely the work of one mind, but rather a succession of temples, courts, and propylons, built under different kings. There are many monuments in Egypt which present intervals as great in the period of the construction of their several portions, as do the various monuments which have been reproduced in the "Egyptian Court" », dans JONES 1854a, p. 4.

<sup>95</sup> « we have been anxious to bring together whatever could merit interest and instruct, and therefore could not be confined to reproducing any monument in the exact form in which it appears in Egypt », dans JONES 1854a, p. 29.

<sup>96</sup> « The capitals and columns of this façade are copied from the best specimens of the order in various parts of Egypt, and their succession or arrangement, from the portico at Edfu, the finest Ptolemaic structures now existing. According to the usual practice, the two centre capitals are the richest, the two next less elaborate, the two last represent the palm. Various examples of these kinds of capitals are found throughout the buildings of the Ptolemaic period. », dans JONES 1854a, pp. 16-17.

<sup>97</sup> « painting, sculpture, and architecture are so intimately united, that they are inseparable », dans JONES 1854a, p. 4.

<sup>98</sup> SHARPE 1854, pp. 35 et 43.

<sup>99</sup> « straight lines », « without motion », « quiet and grand », dans SHARPE 1854, p. 48.

<sup>100</sup> JONES 1854a, p. 13.

<sup>101</sup> « gaudiest hues of Manchester cottons », « colours that even Mme Tussaud would disdain », dans EASTLAKE 1855, p. 311. Sur la réception de l'*Egyptian Court*, voir MOSER 2012, chapitres 7 et 8.

<sup>102</sup> JENKINS 1992, pp. 127-128.

<sup>103</sup> JENKINS 1992, pp. 41-42.

<sup>104</sup> Ce contraste déstabilise et surprend d'ailleurs les contemporains. Voir AN. 1854, p. 256.

<sup>105</sup> « a grand architectural sequence from the earliest dawn of the art down to the latest times », dans PHILLIPS 1854, p. 17.

<sup>106</sup> « the gradual development of the art », dans PHILLIPS 1854, p. 45.

<sup>107</sup> « In every other nation, art exhibits in its progress the same phases, namely, a rapid ascent from its infancy to the culminating point of perfection, from which there is a slow lingering decline : but in Egypt, the farther we go back the more perfect is the art », dans JONES 1854a, p. 4. Quatremère de Quincy avait posé le style égyptien comme éternel. Voir LAVIN 1992.

<sup>108</sup> « they have been termed by Champollion "Protodoric" (...) and show the very early origin of the Greek doric column and order », dans JONES 1854a, p. 31.

<sup>109</sup> « Athor, the Egyptian Aphrodite, or Venus », dans JONES 1854a, p. 31.

<sup>110</sup> BOHRER 2003.

<sup>111</sup> Sur l'aménagement des œuvres assyriennes au British Museum, voir JENKINS 1992, pp. 158-167.

<sup>112</sup> Dans son étude sur l'art assyrien, Bohrer indique que l'*Assyrian Court* n'était pas du goût des directeurs du Crystal Palace, en particulier de Jones et Wyatt, s'appuyant en bonne partie sur la description négative que Jones fait de ce style dans la *Grammar of Ornament*. Nous n'avons cependant trouvé aucun document confirmant cette théorie. Une chose nous semble en tout cas certaine : la cour assyrienne rompt le parcours en huit étapes établi par Jones et Wyatt. Ajoutée dans un deuxième temps, elle venait détruire l'unité des cours, puisque, faute d'espace, elle était placée à l'extrémité nord de la nef, alors qu'elle aurait dû se situer entre les cours égyptienne et grecque. Une erreur de parcours qui ne pouvait plaire à Jones et Wyatt.

<sup>113</sup> « the visitor has here the opportunity of contrasting the architecture and sculpture of the Egyptians with those of the Greeks. On one side of him is an Egyptian wall inclining inwards, with its angular pictorial decorations, and the passive colossal figures guarding the entrances. On the other side are the beautiful columns and bold cornice of the Greek Doric, surrounded by statues characterised by beauty of form and refined idealised expression », dans PHILLIPS 1854, p. 47.

<sup>114</sup> Dans son livre, Jones inclura pourtant un chapitre consacré à l'ornement assyrien, placé entre l'Égypte et la Grèce, et un autre à l'art pompéien, entre la Grèce et Rome. Tout comme pour l'*Assyrian Court*, la maison pompéienne, née de la collaboration de Wyatt et Giuseppe Abbate, se trouvait isolée, reléguée dans l'aile sud de la nef, en raison du manque d'espace, dans PHILLIPS 1854, pp. 98-102.

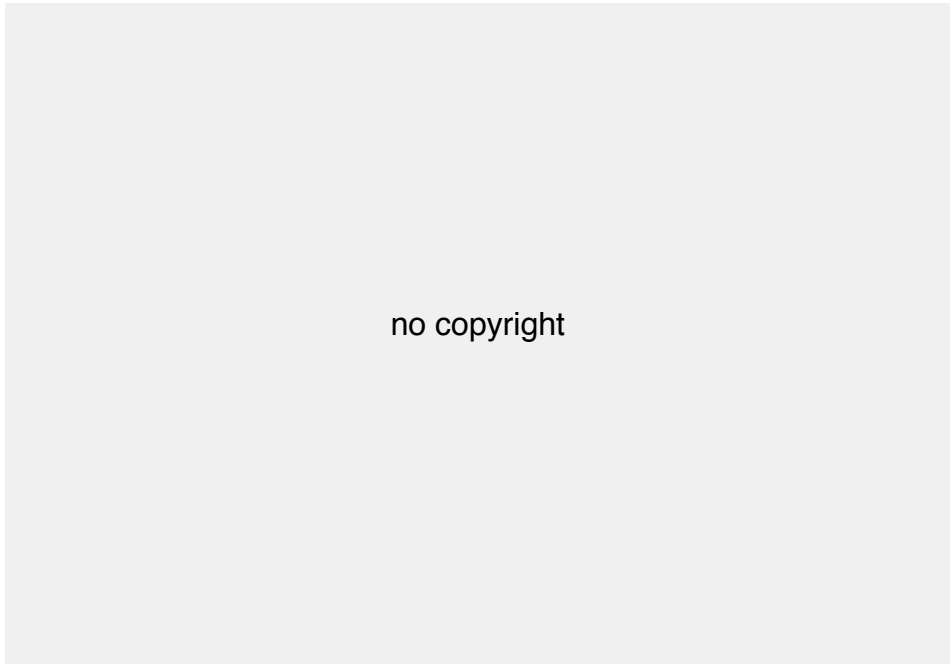


## La publication de la *Grammar of Ornament*

### *Avant la Grammar of Ornament*

Dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, une série de facteurs, comme la réduction du coût de production du papier ou l'invention de nouvelles techniques de reproduction, telle la lithographie, engendre une augmentation croissante du nombre des publications illustrées et leur diversification, pour répondre à la demande d'un public toujours plus avide d'images. Cette tendance concerne bien sûr également l'ornement. Aux recueils de feuillets manuscrits et aux gravures des ornemanistes d'autrefois succèdent désormais répertoires, catalogues et magazines commerciaux qui proposent des exemples tirés des styles les plus variés<sup>1</sup>. Quels sont les principaux éléments qui caractérisent ce genre éditorial en France, en Allemagne et en Angleterre ? En quoi la *Grammar of Ornament* leur ressemble ou en diffère ? Pour saisir l'originalité de l'œuvre de Jones, il faut considérer qu'elle témoigne de l'émergence d'un nouveau paradigme et se situe à la convergence de trois facteurs principaux : la genèse de l'histoire de l'art en tant que discipline scientifique ; un nouveau besoin d'ornement qui doit faire face à une nécessité sociale et économique ; le développement du comparativisme comme méthode de connaissance scientifique.

Parallèlement aux recueils de décorations intérieures avec leurs ornements appliqués à des objets divers et des arrangements de mobilier, les répertoires de motifs privilégient des collections d'exemples purs, c'est-à-dire détachés de leur support d'origine et pouvant donc servir à toutes sortes d'applications. Héritiers des recueils d'ornemanistes du XVIII<sup>e</sup> siècle, ces albums n'offrent désormais que rarement des motifs originaux, mais sont essentiellement constitués d'ornements historiques, tirés d'un choix de styles chaque fois plus large et issus des découvertes archéologiques ainsi que des publications les plus récentes. Cette tendance au déclin de la gravure d'ornement en tant que création originale, œuvre d'un dessinateur ornemaniste contemporain, en faveur d'une distanciation historique qui favorise la production des siècles passés s'amorce dès 1765 avec le *Répertoire des arts ou recueils de compositions d'architecture et d'ornements antiques et modernes* de Charles-Antoine Jombert, qui rassemble des échantillons des œuvres de Raphaël, Jean Marot ou Pierre Le Pautre, selon une perspective historique<sup>2</sup>. Le plus souvent composés de gravures ou de lithographies de format in-4°, ces ouvrages paraissent au XIX<sup>e</sup>




no copyright

10. *Décoration intérieure dans le genre égyptien*, planche 12, gravure, 292 × 461 mm, dans Claude-Aimé Chenavard, *Recueil de dessins et tapisseries, tapis et autres objets d'ameublement*, Paris 1828

siècle en feuillets isolés ou en plusieurs livraisons, les plus luxueux constituant de grands in-folio en chromolithographie. Ils peuvent être accompagnés d'une liste de planches ou d'une brève préface soulignant l'utilité et l'originalité de la sélection. Il s'agit toutefois essentiellement d'une collection d'images qui se consomme sans texte ni commentaire. Ces répertoires répondent à une demande pratique : décorer les objets et les intérieurs bourgeois, dans lesquels la hiérarchie et la fonction des pièces est rarement indiquée par l'architecture elle-même, comme cela était précédemment le cas dans les résidences nobles, mais essentiellement par leur décoration. Dans un contexte où les édifices sont souvent projetés selon des types distributifs identiques et tirés de répertoires architecturaux, les ornements permettent de conférer une valeur symbolique et évocatrice facilement perceptible. Dédié à un seul style, le plus souvent classique ou médiéval, le contenu de ces publications devient, à partir de la fin des années 1820, plus éclectique, accompagnant l'évolution du goût et annonçant l'encyclopédisme de la *Grammar of Ornament*.

En France, bien que les architectes Charles Percier et Pierre François Léonard Fontaine se soient intéressés à la question dès le début du siècle avec leur *Recueil de décorations intérieures* (1801-1812), la production de ces répertoires demeure essentiellement du ressort des décorateurs ou des dessinateurs d'ornements<sup>3</sup>. En 1828, Claude-Aimé Chenavard, collaborateur des manufactures de Beauvais, des Gobelins et de Sèvres, publie le *Recueil de dessins de tapisse-*

ries, tapis et autres objets d'ameublement<sup>4</sup>, contenant des planches gravées au trait dans le style épuré de Percier et Fontaine, où l'on trouve des décorations d'intérieur et du mobilier tirés d'exemples classiques, médiévaux et orientaux (fig. 10). Quelques années plus tard paraît son *Album de l'ornemaniste* (1832-1836), offrant plusieurs échantillons d'ornements purs (fig. 11). C'est d'ailleurs à son élève Charles-Ernest Clerget que revient le privilège d'être l'auteur du premier livre d'ornement à porter le titre d'encyclopédie, l'*Encyclopédie universelle d'ornements antiques* (vers 1840)<sup>5</sup>. Paru en sept livraisons, ce petit in-folio de quatre-vingt-quatre planches lithographiées au trait, dans la lignée de Chenavard, est dénué de texte et présente une majorité de motifs isolés, ainsi que quelques objets et élévations architecturales (fig. 12, 13), provenant en grande partie d'exemples orientaux, principalement *mauresques*. Cet aspect reflète la mode orientaliste de l'époque, à son tour héritière de l'orientalisme du XVIII<sup>e</sup> siècle, tout comme l'enthousiasme pour la culture espagnole qui se développe autour des années 1820-1830 dans la littérature et les arts, et dont



no copyright

11. *Titre persan*, planche 18, gravure, 292 × 461 mm, dans Claude-Aimé Chenavard, *L'Album de l'ornemaniste*, Paris 1832-1836

participent également les ouvrages d'Owen Jones et de Girault de Prangey<sup>6</sup>. Il témoigne surtout de l'éclatement des modèles traditionnels de l'art et de la curiosité contemporaine envers des styles plus exotiques, même si une telle diversité demeure encore rare dans la première moitié du siècle.

En Allemagne, la situation est différente. Les architectes et archéologues s'intéressent à l'ornement et se lancent dans la production de prestigieuses collections, souvent formées dans le cadre de la politique officielle de développement des arts décoratifs nationaux. En Prusse, dès 1834, l'architecte Karl Boetticher, adversaire de Jacques-Ignace Hittorff dans le débat sur la polychromie grecque qui enflamme l'Europe en 1830, édite à Berlin l'*Ornamenten-Buch zum praktischen Gebrauche*<sup>7</sup>. À la même époque, Wilhelm Johann Karl Zahn, archéologue spécialiste de Pompéi, réalise l'*Ornamente aller klassischen Kunstepochen nach den Originalen* (1831-1849), alors que Friedrich Maximilian Hessemer publie l'*Arabische und alt-italienische Bau-Verzierungen*<sup>8</sup>. Ces volumes coûteux, illustrés en couleur grâce à la nouvelle technique de la chromolithographie, renvoient aux préférences classiques de leurs auteurs. Contrairement aux recueils français, ils reproduisent les ornements comme

no copyright

12. *Fragments d'ornements divers*, planche 11, gravure, 292 × 440 mm, dans Charles-Ernest Clerget, *Encyclopédie universelle d'ornements antiques*, Paris, vers 1840

des échantillons, détachés de tout contexte et souvent vus en très gros plan (fig. 14-16). L'ornement devient alors un motif pur, un jeu abstrait de couleurs et de formes qui se prête à mille réemplois et qui préfigure le choix de présentation adopté plus tard par Jones.

L'émergence de ce genre éditorial tarde en revanche à se développer au Royaume-Uni, longtemps habitué à compter sur l'importation de gravures étrangères. C'est la création de la Government School of Design, à la fin des années 1830, qui va déclencher une vague de publications, œuvres d'architectes et connaisseurs. En quelques années, l'Angleterre non seulement récupère son retard, mais devance ses voisins européens avec la création de la *Grammar of Ornament*.

Deux ans après Clerget, Henry Shaw, membre de la Society of Antiquaries spécialisé dans les arts du Moyen Âge, publie à son tour une *Encyclopedia of Ornament* (1842)<sup>9</sup>. Ce recueil, de format in-4°, se compose de soixante planches gravées sur bois, dont quelques-unes coloriées à la main et se veut avant tout accessible à un public aussi large que possible, chaque livraison

no copyright

13. *Niche et vase dans l'Alhambra*, planche 21, gravure, 292 × 440 mm, dans Charles-Ernest Clerget, *Encyclopédie universelle d'ornements antiques*, Paris, vers 1840



no copyright

no copyright

étant vendue au prix d'un shilling (pl. XI). Toutefois, malgré son titre prometteur, c'est essentiellement une collection de motifs médiévaux et Renaissance, en accord avec les préférences de l'auteur<sup>10</sup>. Pourtant, il contient déjà dans un état embryonnaire trois éléments que Jones reprendra plus tard : les planches colorées, la volonté d'élargir le vocabulaire stylistique et le souci d'établir une séquence historique de l'ornement. Dans la courte préface introductive, Shaw précise en effet avoir choisi « quelques-uns des meilleurs exemples de plusieurs styles et périodes », qu'il a « arrangés en ordre chronologique »<sup>11</sup>. L'enjeu ici soulevé est important : désormais, il ne s'agit plus seulement d'illustrer des motifs, mais également de les situer dans un cadre historique ordonné. Dans les faits, les planches n'obéissent pourtant à aucune organisation, mais affichent une accumulation désordonnée d'ornements d'époques et de provenances diverses, regroupés en fonction de critères plus techniques que chronologiques. Ce volume trahit ainsi une tension entre les pratiques empiriques de l'emploi des motifs gravés, classés en fonction de critères techniques pour faciliter leur utilisation par les artisans, et la volonté d'aborder la question se-

14. Ornement, planche 9, chromolithographie, 470 × 290 mm, dans Karl Boetticher, *l'Ornamenten-Buch zum praktischen Gebrauche*, Berlin 1834-1844
15. Ornaments du Musée de Catania, planche 18, chromolithographie, 270 × 410 mm, dans Wilhelm Zahn, *Ornamente aller klassischen Kunstepochen nach den Originalen*, vol. 1, Berlin 1831-1849
16. Ornaments du Caire, planche 16, chromolithographie, 375 × 235 mm, dans Friedrich Maximilian Hessemer, *Arabische und alt-italienische BauVerzierungen*, Berlin 1842



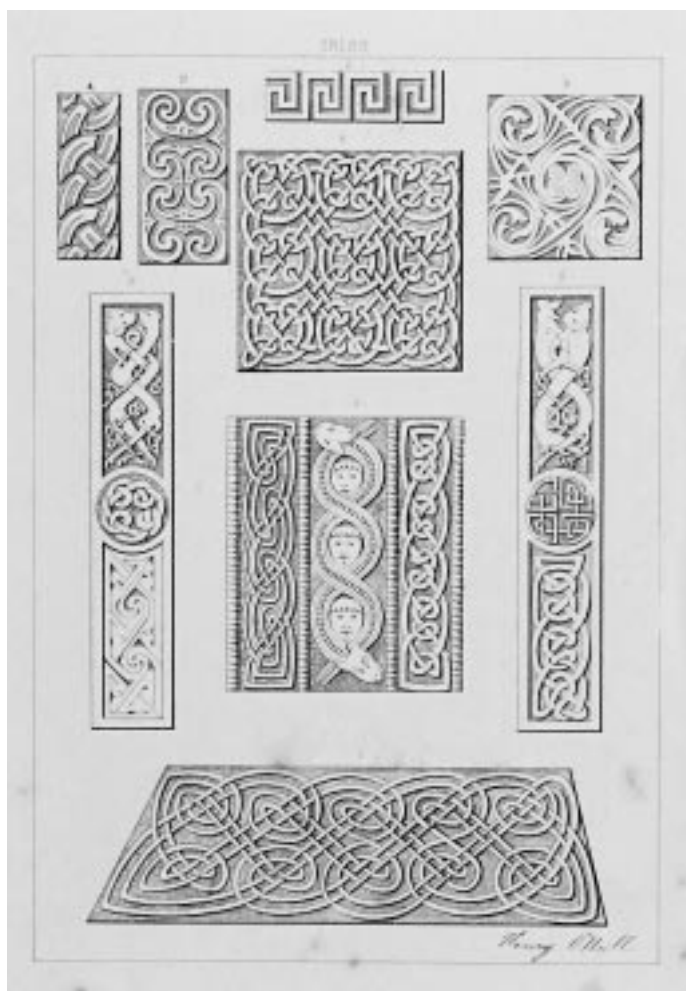
lon une approche plus historique, suivant de près les progrès de l'historiographie. Elle reflète les classifications muséologiques et la chaîne historique des arts qui se diffuse dans les musées et les manuels d'histoire de l'architecture et de l'art, comme le *Handbuch der Kunstgeschichte* (1841-1842) de Franz Kugler ou le *Handbook of Architecture* (1855) de James Fergusson<sup>12</sup>, une typologie d'ouvrages qui offre un concentré de connaissances transportables et facilement consultables<sup>13</sup>. Au milieu du siècle, les répertoires de motifs vont acquérir une systématique classificatoire qui annonce l'approche mise en place dans la *Grammar of Ornament*.

En 1855, quatre ans après l'Exposition de Londres, l'éditeur de livres illustrés Joseph Cundall publie un in-4° de vingt-quatre planches lithographiées en noir et blanc, en monochrome et en couleur, précédées de notices explicatives et d'une courte introduction<sup>14</sup>. Chaque planche contient une dizaine



17. Ornaments pompéiens, planche 9, lithographie, 385 × 245 mm, dans Joseph Cundall, *Examples of Ornament*, Londres 1855

d'exemples purs, disposés selon une mise en page claire et ordonnée qui rappelle celle des recueils allemands. Intitulé *Examples of Ornament*, il se distingue des autres répertoires par son caractère systématique et encyclopédique (fig. 17, 18)<sup>15</sup>. L'ornement y est présenté de manière chronologique, selon des divisions stylistiques strictes, de l'Antiquité à la Renaissance, entre styles égyptien, assyrien, grec, étrusque, samien, romain, pompéien, byzantin, irlandais, alhambresque, gothique germanique, gothique anglais, Renaissance, cinquecentesco, élisabéthain, indien et persan. Cette variété et cette organisation sont empruntées au cadre muséal qui sert de modèle à tout le recueil, comme son sous-titre l'indique<sup>16</sup>. Les exemples proviennent en effet d'objets conservés dans les musées londoniens. Parmi ceux-ci, le British Museum, le Museum of Ornamental Art de Marlborough House et le Crystal Palace de Sydenham, dont sont d'ailleurs tirés plusieurs spécimens alhambresques. Ils manifestent la



18. Ornaments irlandais, planche XI, lithographie, 385 × 245 mm, dans Joseph Cundall, *Examples of Ornament*, Londres 1855

perméabilité qui existe alors entre ces différents dispositifs et les transferts qu'ils peuvent engendrer. Vision globale, classification historique et couleur : tous les éléments se trouvent désormais en place pour la formation d'un nouveau genre de recueil encyclopédique, qu'Owen Jones incarnera à merveille.

Un nouveau pas est franchi en 1856, la même année que la publication de la *Grammar of Ornament*, lorsque paraît à Londres chez Chapman and Hall, éditeurs de Charles Dickens et de la Government School of Design, le premier manuel théorique d'histoire de l'ornement. Intitulé *Analysis of Ornament ; The characteristics of styles : an introduction to the study of the history of ornamental art* (1856)<sup>17</sup>, il est l'œuvre de Ralph Nicholson Wornum, bibliothécaire et responsable de la collection des moulages du Department of Science and Art. Quelques années plus tôt, Wornum avait publié *The Epochs of Painting* (1847), un petit manuel économique et d'histoire de la peinture, sans image, qui s'insère dans la tradition germanique des *Handbücher* d'histoire de l'art, un genre qui connaît alors une bonne réception en Angleterre. Cette expérience est significative car c'est en tant qu'historien de l'art qu'il aborde l'ornement. Entre 1848 et 1850, lors d'une série de conférences donnée à la Government School of Design à Londres et en province, il fonde pour ainsi dire l'histoire de l'art ornemental<sup>18</sup>. Ces conférences constituent la base de son livre, un in-8° illustré de planches et gravures sur bois copiées d'après les moulages de la collection du Department of Science and Art et dessinées par les élèves de la classe féminine de gravure<sup>20</sup>. Caractérisé par son aspect pratique et didactique, ce *handbook* entend pallier le manque de discours qui accompagne la plupart des publications sur le sujet et traite de l'argument de manière théorique et scientifique, chaque chapitre étant accompagné d'une longue liste bibliographique. Il s'agit à la fois de donner un aperçu de l'histoire de l'ornement et d'en définir les principales caractéristiques formelles à travers les âges. Comme dans les manuels d'histoire de l'art, il y est classé par « écoles et styles » et ordonné de façon à en saisir la continuité historique<sup>21</sup>. Ce récit est divisé en trois grandes périodes, entre Antiquité, Moyen Âge et Époque Moderne, selon un schéma idéal de dérivation hégélienne, où alternent styles symboliques et esthétiques<sup>22</sup>. L'ornement est traité pour la première fois comme un phénomène organique dont les caractéristiques peuvent être ramenées à quelques principes formels de bases, suivant la polarité « plat » et « en volume »<sup>23</sup>. En quelques pages, Wornum offre un outil théorique qui permet au lecteur de *lire* et de déchiffrer l'ornement à travers les âges.

Avec la *Grammar of Ornament*, Jones va tenter de combiner ces différents dispositifs éditoriaux en un seul volume, créant un véritable ouvrage de référence sur l'ornement. Pour la première fois, le texte va ainsi occuper une place essentielle dans un répertoire de motifs. Les cent planches en chromolithographie vont en effet être accompagnées de plus de cent cinquante pages de texte, formant des chapitres dans lesquels une histoire évolutive des formes est esquissée grâce au recours à des gravures sur bois insérées dans le texte<sup>24</sup>. Car

tout comme Wornum, Jones entend porter un regard global sur la production ornementale mondiale et situer le phénomène dans un cadre historiographique structuré. L'introduction d'une riche bibliographie contribue à affirmer la nature scientifique de l'œuvre et participe de la volonté d'intégrer l'argument dans le discours et la tradition de l'histoire de l'art<sup>25</sup>. Mais alors que les chapitres mettent en scène une chaîne des arts avec des périodes de progrès et de décadence, les planches vont au contraire fournir des systèmes clos et autoréférentiels. Dans sa tentative de conjuguer des éléments tirés de dispositifs de traditions diverses, Jones produit une sorte de collage dont résulte un produit hybride, caractérisé par une forte tension entre texte et image, comme nous le verrons par la suite.

La *Grammar of Ornament*, présentant une collection d'échantillons ornementaux ordonnée et structurée, renvoie bien sûr à l'idée de recueil. Mais le terme est ambigu<sup>26</sup>. Un recueil d'ornement est une collection de motifs gravés qui répond à un objectif pratique : diffuser des modèles qui seront appliqués et adaptés à toutes sortes d'usages. De l'italien *raccolta* qui désigne un amas, un assemblage, il impliquait pourtant aussi dans le contexte épistémologique du XVIII<sup>e</sup> siècle l'idée d'une collection raisonnée sur laquelle le savoir se fonde<sup>27</sup>. Le recueil gravé est un dispositif didactique dans lequel les images apparaissent comme le véhicule privilégié de la transmission du savoir. En outre, sa constitution, dans la République des Lettres, implique souvent une série de collaborations entre connaisseurs et experts. Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, l'élaboration de la *Grammar of Ornament* résulte elle aussi de plusieurs contributions et la mise en place des motifs présentés répond également à un but précis : illustrer les règles universelles de l'ornement<sup>28</sup>. Comme son titre l'indique, il ne s'agit pas d'une collection ou d'une encyclopédie, mais d'une *grammaire*, dans laquelle l'image est le véritable véhicule de transmission du savoir. En choisissant ce titre, Jones annonce la nature raisonnée de son ouvrage et son ambition d'initier un renouveau de l'ornement. Comme nous le verrons, la *Grammar of Ornament* se fonde sur la théorie de la comparaison. Le fait que l'auteur soit un architecte est déterminant. C'est en effet dans le domaine des publications architecturales que se construit dès le début du siècle un discours organisé sur l'art, où l'image et l'importance du regard comparatif jouent un rôle essentiel, notamment avec l'*Histoire de l'Art par les Monuments* de Jean Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt, que Jones connaît parfaitement<sup>29</sup>.

Aussi, la *Grammar of Ornament* se pose dès le départ comme une œuvre à plusieurs niveaux. Son succès commercial est tout d'abord dû au fait qu'elle offre la plus importante collection d'ornements historiques jamais établie. Les planches proposent des motifs qui peuvent être facilement appliqués et reproduits selon les techniques industrielles ou artisanales et sont donc destinées à être employées par un grand nombre de professionnels des arts décoratifs. Par ailleurs, c'est un volume de référence. Classant les motifs par culture, il se présente comme une sorte d'atlas de la matière, fixant les canons stylistiques de cet art<sup>30</sup>. Finalement, c'est une œuvre théorique, une grammaire et non un

simple répertoire, avec lequel Jones tente d'établir les principes généraux de l'ornement, afin de poser les bases qui permettront de porter à la création d'un nouveau style décoratif.

*L'enseignement des arts décoratifs en Grande-Bretagne : la Government School of Design (1837-1852)*

La naissance de la *Grammar of Ornament* ne saurait toutefois être comprise sans prendre en considération les particularités du contexte britannique des arts décoratifs au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>31</sup>. Alors que dès le XVII<sup>e</sup> siècle, Colbert promu en France le développement des manufactures royales et qu'en 1766 Louis XV soutint la création de l'École Gratuite de dessin de Jean-Jacques Bachelier, jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, l'enseignement des arts décoratifs Outre-Manche n'intéresse guère le gouvernement<sup>32</sup>. En 1835, cette situation va toutefois se modifier radicalement. En juillet, la question des arts manufacturés se retrouve pour la première fois inscrite à l'ordre du jour du Parlement de Londres. Après la formation de deux commissions, auxquelles sont invités à témoigner plusieurs acteurs du monde de l'art et des manufactures, aussi bien britanniques qu'étrangers, un rapport paraît en 1836. Intitulé *Report of the Select Committee of the House of Commons appointed to enquire into the best means of extending knowledge of the Arts and the Principles of Design among the people (especially the manufacturing population) of the country*, il marque l'acte de naissance d'une politique d'enseignement officielle pour les arts décoratifs en Grande-Bretagne<sup>33</sup>. La commission établit le fait que les produits britanniques ne parviennent pas à rivaliser avec la concurrence étrangère en raison d'une infériorité esthétique et non technique. Elle affirme en outre la nécessité de mettre en place des écoles spécialisées, suivant les modèles français et germanique<sup>34</sup>. L'opportunité économique est de taille. Il s'agit de créer au plus vite une nouvelle génération d'artisans qualifiés pour mettre fin à l'importation massive des produits de luxe étrangers, tout en permettant d'accroître le nombre des exportations nationales. Le 1<sup>er</sup> juin 1837, la Government School of Design ouvre ses portes à Somerset House, dans les locaux précédemment occupés par la Royal Academy. Dès sa fondation, l'école se fixe pour objectif essentiel de faire de l'ornement l'objet d'une discipline relativement autonome par rapport aux autres arts, et cela surtout par le biais d'une didactique particulière. Deux dispositifs sont aussitôt envisagés pour fournir des exemples de qualité aux étudiants : une collection de modèles et une publication<sup>35</sup>. Pour comprendre à quelles attentes répond la *Grammar of Ornament*, ainsi convient-il tout d'abord de saisir la place tenue par les gravures d'ornements dans l'enseignement de cet établissement et les enjeux d'une publication de modèles officiels.

L'Allemagne, dont la culture bénéficie à l'époque d'une très bonne réception parmi les intellectuels britanniques, semble offrir un cas intéressant et une solution alternative valide à la prestigieuse et longue politique culturelle de l'historique rival français. L'exemple prussien va en particulier beaucoup inté-

resser les Anglais. Les récents efforts menés par Berlin dans le secteur de la promotion culturelle semblent en effet pouvoir être exportés et appliqués à la Grande-Bretagne, également dénuée d'une forte tradition dans ce domaine. La première personnalité invitée à témoigner lors de la commission parlementaire de 1835 est Gustav Friedrich Waagen, directeur de la Gemäldegalerie de Berlin et figure très active dans le monde artistique britannique de l'époque<sup>36</sup>. Waagen résume les trois piliers sur lesquels se fonde le modèle prussien : des écoles favorisant l'union entre art et industrie, des musées et des expositions pour diffuser des exemples artistiques de qualité et la publication d'un recueil de modèles afin de compléter l'enseignement des artisans<sup>37</sup>. Dès 1821, le Gewerbe-Institut de Berlin promeut en effet la parution du *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker* (1821-1830), sous la direction de l'architecte Karl Friedrich Schinkel et de Peter Christian Wilhelm Beuth, directeur de l'établissement<sup>38</sup>. Ce grand in-folio de près de cent cinquante gravures et lithographies, dont quelques-unes en couleurs, est distribué gratuitement à une sélection d'artisans et de producteurs. Divisé en trois parties, il offre à la fois des ornements purs et appliqués, entre lesquels s'insèrent exemples architecturaux, vases et tripodes, ou encore motifs décoratifs pour plafonds et parterres, essentiellement de goût classique, dont la fonction est d'inspirer positivement la production décorative nationale. L'utilité d'un tel ouvrage est admise par les Anglais qui en admirent et en envient l'excellente qualité<sup>39</sup>.

Quatre jours après la fondation de la Government School of Design de Londres, un comité de publication est constitué. Son objectif est de mener à bien la réalisation d'un volume de référence sur l'ornement à l'usage des étudiants, d'après les exemples germaniques. Les étapes de la formation de cet ouvrage ont été résumées par Michael Darby, à partir de la décision initiale de disposer d'un recueil de motifs à la fois historiques et modernes, en passant par la transformation successive du projet en manuel de dessin, jusqu'à la publication finale d'un répertoire en 1850<sup>40</sup>. Ces changements reflètent les incertitudes et les incertitudes qui caractérisent la politique d'enseignement de l'école, confrontée dès le départ à un manque de vision pédagogique claire et à des querelles intestines, comme l'ont montré les études de Quentin Bell et Stuart Macdonald<sup>41</sup>. Conçue comme une institution exclusivement dédiée à la formation des artisans, l'étude de la figure humaine y sera par exemple interdite dans un premier temps, car jugée inappropriée aux arts décoratifs, en tant qu'élément traditionnel et central pour l'enseignement des beaux-arts. Ainsi l'établissement va-t-il tantôt alterner entre un modèle à vocation industrielle et une simple école de dessin. Une première tentative pour établir un enseignement spécifique aux arts décoratifs, fondé sur le dessin linéaire et géométrique, suivant l'exemple des instituts techniques germaniques, sera développé pendant le directorat de William Dyce, mais sans grand succès<sup>42</sup>.

L'enseignement de l'école se base essentiellement sur la copie des motifs gravés et le besoin de nouveaux exemples imprimés ne cesse d'augmenter au fil des ans<sup>43</sup>. Dans un système qui ne favorise pas l'invention et l'originalité mais qui au contraire soutient la copie répétitive de modèles pré-établis, la



gravure tient une place essentielle. Étant l'un des principaux outils didactiques de l'école, les motifs gravés doivent être choisis avec discernement, puisqu'ils définissent la vision esthétique que l'établissement cherche à véhiculer. L'ornement imprimé est à son tour indissociable de la collection de spécimens tridimensionnels car, afin de permettre un apprentissage coordonné, il importe que le contenu des deux soit lié. La gravure fournit une transcription bidimensionnelle et abstraite du modèle tridimensionnel, assurant un outil de formation de l'œil et de la main qui doit conditionner l'étudiant à *voir* l'ornement selon le langage graphique qui lui a été enseigné. Comme le rapport de 1845 le précise :

« Il est ainsi très souhaitable de pourvoir de manière économique à l'acquisition d'exemples dérivés des meilleures et des plus pures sources, pour l'orientation de tous ceux qui sont intéressés dans l'amélioration, ou engagés dans la pratique de l'art ornemental, afin d'assurer aux écoles l'avantage d'une *série uniforme de dessins*, exécutés à grande échelle, et illustrant les plus importants styles de l'antiquité, du Moyen Âge, et de la Renaissance » (*italiques ajoutées*)<sup>44</sup>.

Ce passage soulève un problème fondamental : l'importance de disposer d'une collection à caractère uniforme, c'est-à-dire de dessins exécutés dans un même rendu stylistique, dans un même langage conventionnel. Ces dessins doivent manifester une unité visuelle, car leur copie doit permettre la formation d'un canon esthétique unitaire, représentatif de l'enseignement de l'école. Dans un contexte industriel, où chaque élément doit pouvoir être facilement copié et adapté à la production en série, il est nécessaire que les artisans maîtrisent une même syntaxe visuelle. Or, les gravures éparses ou provenant de publications variées et de mains diverses, ne favorisent pas le développement d'un langage visuel cohérent, un problème que l'on va notamment tenter de résoudre à travers la publication d'un répertoire *ex novo*.

En promouvant une publication officielle, la Government School of Design entend réaliser une opération de prestige, visant à la placer au même niveau que les autres établissements européens. La production d'un tel ouvrage est confiée au peintre et graveur originaire de Dresde, Ludwig Gruner, conseiller artistique du prince Albert. Ses grands livres illustrés en chromolithographie, tel *Fresco Decorations and Stuccoes of Churches and Palaces of Italy* (1844), se distinguent par leur sérieux et l'excellente qualité de leurs gravures, dans le meilleur style germanique<sup>45</sup>. En 1850 paraît son *Specimens of Ornamental Art Selected from the Best Models of the Classical Epochs*, un grand in-folio de quatre-vingt planches, la plupart en chromolithographie, accompagné d'un in-8° de notices descriptives<sup>46</sup>. Ce luxueux et monumental volume offre des exemples d'ornements purs reproduits à grande échelle, essentiellement classiques (fig. 19, 20). Malgré la qualité des impressions, cette œuvre va attirer de nombreuses critiques, d'une part en raison de son coût trop élevé qui en limite dramatiquement la diffusion, la rendant presque inutilisable, mais aussi parce qu'elle propose un choix trop limité de styles. Cette orientation esthétique reflète le contenu des collections de l'école, mais est alors considérée comme inadaptée au goût contemporain, désormais plus éclectique<sup>47</sup>.

*Un nouveau départ. Owen Jones, le Department of Practical Art  
et le Museum of Ornamental Art*

À la fin des années 1840, la Government School of Design traverse une crise importante qui conduit à sa complète réorganisation sous l'égide du nouveau Department of Practical Art, un organe du Board of Trade créé en février 1852 afin d'administrer toutes les écoles d'art décoratifs du pays. Henry Cole en est nommé *General Superintendent* et Richard Redgrave *Superintendent of Art*. Les deux hommes vont mettre en place un système didactique rigoureux et centralisé, caractérisé par des principes théoriques rigides et fondés sur la démonstration de lois primordiales régissant l'application des formes et des couleurs. Par la suite connu sous le nom de *South Kensington system*, la *Grammar of Ornament* est perçue comme son expression la plus directe<sup>48</sup>.

Personnage à l'énergie inépuisable, Henry Cole est, avec le prince Albert, le principal instigateur de la première Exposition universelle. Ayant débuté sa carrière en tant que simple fonctionnaire du Public Record Office, il en pro-

no copyright

19. Page de titre,  
lithographie, 647 × 508  
mm dans Ludwig  
Gruner, *Specimens  
of Ornamental art*,  
Londres 1850

meut la complète réorganisation et soutient la création du Penny Post en 1838<sup>49</sup>. Sous le pseudonyme de Felix Summerly, il écrit des livres pour enfants ainsi que des guides touristiques et serait l'inventeur de la première carte de Noël commerciale. Suiveur des théories utilitaristes de Jeremy Betham et de John Mill, Cole possède un remarquable talent d'administrateur et une passion sans limite pour la réforme<sup>50</sup>. Au milieu des années 1840, son intérêt se tourne vers les arts décoratifs. En collaboration avec la manufacture de porcelaine Minton & Co, il réalise un service à thé qui remporte un prix lors du concours de 1846 de la Society for the Encouragement of Arts. Ce succès le porte à créer la Felix Summerly's Arts Manufactures, une société à travers laquelle il vise à améliorer la qualité des produits industriels grâce à la coopération avec des artistes reconnus, s'inspirant de l'idéal des artistes-artisans de la Renaissance<sup>51</sup>. Bientôt, c'est tout l'enseignement et la production des arts décoratifs britanniques qu'il souhaite réformer. À travers le *Journal of Design and Manufactures*<sup>52</sup>, il mène une vive campagne d'opinion contre la Government

no copyright

20. *Portion de mur peint de la Maison de la Seconde Fontaine, Pompéi, planche 31, chromolithographie, 647 × 508 mm, dans Ludwig Gruner, Specimens of Ornamental art, Londres 1850*

School of Design et, suite au succès de l'Exposition de 1851, devient la figure centrale de l'enseignement des arts décoratifs nationaux<sup>53</sup>.

Owen Jones fait sa connaissance dans les années 1840, peut-être dans le cadre d'une commande éditoriale<sup>54</sup>. En 1847, Cole l'encourage à faire partie de la Society of Arts, mais c'est avec l'organisation de l'Exposition universelle de Londres que leur contact s'intensifie<sup>55</sup>. Entre 1851 et 1852, Jones intègre pleinement ce que Nikolaus Pevsner a défini comme le « cercle de Cole » : un groupe de réformateurs qui partage la volonté de lutter contre le chaos esthétique contemporain à travers une union majeure entre art et industrie, et dont font notamment partie Matthew Digby Wyatt, Richard Redgrave et Gottfried Semper<sup>56</sup>. Dans ce milieu étroit, il est difficile d'attribuer avec certitude l'origine de chaque concept et de chaque idée, mais Jones se distingue indéniablement comme l'un des principaux penseurs du groupe<sup>57</sup>.

À côté de l'Exposition, où il est très actif, notre architecte apparaît également comme l'un des principaux maillons de la chaîne qui porte à la création du système de South Kensington. En 1851, il publie au sein du *Journal of Design and Manufactures* une série d'articles intitulés « Gleanings from the Great Exhibition of 1851 », dans lesquels il développe ses premières réflexions sur l'emploi de la forme et de la couleur dans les arts décoratifs, fondées sur l'observation des produits orientaux exposés à Hyde Park<sup>58</sup>. Ces principes seront approfondis et présentés en juin 1852 à l'amphithéâtre de Marlborough House, lors des rencontres inaugurales du Department of Practical Art. Jones donne quatre conférences, regroupées sous le titre général « On the True and the False in the Decorative Arts », où il expose des règles pour l'emploi des formes et des couleurs dans les arts décoratifs<sup>59</sup>. Elles seront par la suite imprimées sous forme de pamphlets et affichées dans les couloirs de l'école, établissant le fondement théorique du Department, avant d'être publiées quatre ans plus tard dans la *Grammar of Ornament*. Il est intéressant de noter comment, en 1852, Jones présente les *propositions* comme des théorèmes, confiant leur démonstration aux commentaires explicatifs. Comme nous le verrons, dans la *Grammar of Ornament* il élimine les argumentations qui sont remplacées par l'exemplarité des motifs graphiques, à leur tour commentés par des textes introductifs se référant toutefois à chaque style et non aux principes généraux.

Jones n'apparaît néanmoins pas très intéressé par les questions didactiques. En mars 1852, il refuse d'ailleurs la charge de professeur qui lui est offerte<sup>60</sup>. C'est plutôt l'aspect muséographique qui l'attire et où sa contribution est peut-être la plus significative.

En souhaitant réorganiser les écoles d'arts décoratifs, Cole avait perçu le rôle déterminant qu'un musée accessible aussi bien aux étudiants qu'au grand public aurait pu jouer pour la transmission de modèles esthétiques<sup>61</sup>. Pour la première fois depuis le témoignage de Waagen en 1835<sup>62</sup>, l'importance d'un musée se retrouve ainsi au cœur de la politique didactique de l'école<sup>63</sup>. Avant même la création du Department of Practical Art, Cole obtient une subvention parlementaire de £ 5000 pour acquérir, parmi les produits de l'Exposition, le noyau d'une collection d'arts manufacturés. La commission qu'il met

en place est constituée de lui-même, de son ami Redgrave, de l'architecte néo-gothique Pugin et de Jones. Les quatre hommes vont sélectionner cent-trente-neuf articles, entre textiles, métaux, bois et céramiques, qui iront rejoindre la précédente collection de la Government School of Design et intégrer le nouveau Museum of Ornamental Art, inauguré à Marlborough House le 19 mai 1852<sup>64</sup>. Ces objets servent de modèles pour l'apprentissage des étudiants et sont choisis en fonction de leurs caractéristiques, adaptées à la reproduction mécanique. Plus de la moitié sont islamiques, provenant essentiellement de l'Inde. Jones n'est certainement pas étranger à ce choix, étant donné sa prédilection pour les arts de l'Islam<sup>65</sup>. Il collabore en tout cas activement à la formation du musée, s'occupant de l'aménagement des objets indiens. Cole lui confie par ailleurs la préparation du *Catalogue of the Articles in the Museum of Manufactures chiefly purchased from the Exhibition of 1851*<sup>66</sup>, dont Jones signe l'introduction avec Cole et Redgrave. Ce catalogue non seulement contient la liste des acquisitions, mais est surtout riche d'observations et de considérations esthétiques, contenant les fondements théoriques de la vision du Department of Practical Art. Car le musée de Cole se veut avant tout un outil pédagogique : il s'agit d'inculquer aux étudiants et au public en général les principes selon lesquels sont formés ces spécimens décoratifs, ces « objets permanents d'études » dont il faut extraire les secrets, à force d'observation, et « par leur contemplation obtenir une *connaissance des principes* »<sup>67</sup>, Jones refusant l'appropriation passive de modèles. Pour ne rien laisser au hasard, une pièce est aménagée à l'entrée du musée avec des objets illustrant les principes à ne *pas* suivre, les « Faux Principes de Décoration »<sup>68</sup>. La description de cette anti-collection n'est pas signée dans le catalogue, mais est probablement aussi due à notre architecte, à qui un tel dispositif aurait d'ailleurs été familier, comme nous le verrons par la suite.

Là s'arrête toutefois sa participation au Department of Practical Art. Même s'il demeure en bons termes avec l'école, en 1852, un autre projet retient déjà son attention : la reconstruction du Crystal Palace et la création du musée universel à Sydenham, dont l'importance pour la *Grammar of Ornament* se révèle tout aussi déterminante que cette expérience<sup>69</sup>.

### *Un produit éditorial hors du commun : la Grammar of Ornament*

Dans les années qui précèdent la publication de cet ouvrage, Jones contribue donc à forger la vision théorique du Department of Practical Art et à établir le noyau des collections du futur Victoria and Albert Museum. La *Grammar of Ornament* a ainsi été vue comme intégrant pleinement la politique officielle du Department, Michael Snodin et John Styles écrivant notamment à ce sujet que le volume est « promu par l'établissement gouvernemental d'enseignement du design »<sup>70</sup>. Il nous semble toutefois nécessaire de nuancer cette position. Quelle est son origine précise ? En l'absence de journal ou d'archives personnelles de Jones, les étapes de sa création ne nous sont malheureusement pas connues dans le détail. Mais nous possédons une grande partie du maté-

riel préparatoire des planches qui est préservé dans trois institutions.

À Londres, le Royal Institute of British Architects (RIBA) conserve un manuscrit, offert à cet établissement par les sœurs de Jones en 1880, qui est généralement considéré comme la version initiale de la *Grammar*<sup>71</sup>. Il s'agit d'un cahier in-folio (540 mm x 365 mm) de soixante-dix feuillets dont seuls quelques-uns ont été utilisés et qui se compose d'une page de titre, d'une liste de vingt-quatre sections ou chapitres et de dix pages de motifs purs aquarellés (pl. XII-XIV)<sup>72</sup>. Les échantillons sont pour la plupart dessinés directement sur la feuille, soit au crayon ou à l'encre, et colorés à l'aquarelle. Ils se trouvent déjà regroupés par styles, mais ne sont pas encore disposés selon une mise en page bien définie. Le Victoria and Albert Museum détient pour sa part plusieurs dessins de Jones, ainsi que les planches préparatoires qui servirent à l'impression des chromolithographies de la *Grammar of Ornament*. À ce matériel sont venus s'ajouter il y a quelques années, suite à la découverte de Jan Piggott, deux cahiers contenant des dessins préparatoires, sauvegardés dans les archives de l'école de Charterhouse à Godalming<sup>73</sup>. Ce sont deux grands in-folio (600 mm x 470 mm), acquis par l'école au milieu des années 1880 et aujourd'hui reliés en un seul volume, regroupant des dessins sur papier cartonné coloriés à la gouache, des photographies et dessins au calque collés sur les pages et œuvres de plusieurs mains (pl. XV-XVIII). Le premier est particulièrement intéressant pour notre étude, car il se présente comme un cahier préparatoire pour la *Grammar of Ornament* et permet d'éclairer la genèse de l'ouvrage.

Contrairement au manuscrit du RIBA, celui de Charterhouse ne comporte pas d'indication sur la structure des chapitres, la succession des planches y est totalement désordonnée et certaines pages regroupent des motifs issus de styles et d'époques variées<sup>74</sup>. Le matériel qu'il contient semble avoir été récolté sur plusieurs années, car on y trouve un dessin de plante, sans doute exécuté par un élève de Jones, daté de 1847, d'autres qui ressemblent à des croquis de voyage, mais aussi des motifs indiens de l'exposition universelle de Paris de 1855. Il comprend surtout plusieurs exemples qui ne seront pas inclus dans la *Grammar of Ornament*, tout comme des styles qui ne figureront pas dans la version définitive. C'est notamment le cas pour de nombreux motifs français de périodes diverses qui suggèrent que Jones prétendait dédier une attention particulière à ce pays, mais aussi de plusieurs motifs sanscrits ou palermitains. La mise en page annonce déjà la systématité de 1856, nombre des motifs étant par ailleurs de la même dimension que les dessins collés sur les planches préparatoires conservées au V&A. Ainsi ce cahier semble-t-il représenter une phase intermédiaire entre le manuscrit du RIBA et les planches du V&A. Ce volume, sans doute un exemplaire parmi d'autres encore inconnus, fonctionne comme une sorte de collecteur d'images, dans lequel Jones conserve le matériel qu'il juge intéressant pour la préparation de son œuvre, duquel il peut extraire et sélectionner des échantillons.

Les documents du RIBA ou de Charterhouse ne fournissent néanmoins aucune indication permettant de dater ou de déterminer avec précision l'origine du

projet éditorial. Dès lors, la première référence à l'ouvrage demeure celle du journal de Cole, lorsque celui-ci indique à la date du 16 février 1852 : « O. Jones vient avec son matériel pour la *Grammar of Ornament* »<sup>75</sup>. Cette phrase a été interprétée, suivant l'avis de Michael Darby et John Kresten Jespersen, comme la preuve de l'intervention de Cole et de sa supervision dès la phase initiale du projet. Pour Jespersen, le matériel indiqué serait celui actuellement conservé au RIBA et daterait ainsi du début de 1852<sup>76</sup>. Un problème se pose toutefois, comme l'a déjà remarqué Ferry : le manuscrit du RIBA n'offre aucun motif indien. Or, cette absence est difficilement explicable étant donné l'enthousiasme pour cet art qui, au milieu de 1851, caractérise le cercle de Cole, et en particulier Jones. Il serait donc nécessaire d'anticiper la date du manuscrit du RIBA à un moment antérieur à l'Exposition de Londres, comme Ferry le suggère, ce qui impliquerait de reconsidérer également la place de Jones en tant qu'initiateur du projet<sup>77</sup>.

Un autre point tend également à distancier le volume de l'école : le fait que la *Grammar of Ornament* demeure une initiative privée qui n'intègre pas la politique éditoriale officielle du Department. Jones le rappelle clairement dans sa préface, lorsqu'il écrit « il serait bien au-delà du pouvoir d'un seul individu que de tenter de réunir les illustrations des phases innombrables et toujours changeantes de l'art de l'Ornementation. Ce serait à peine possible *si cela était tenté par un Gouvernement* » (italiques ajoutées)<sup>78</sup>. Le choix même de l'éditeur, Day & Son, renforce ce fait. Spécialistes de la lithographie, et avec lesquels il a déjà eu l'occasion de travailler, Day & Son ne collaborent pas avec l'école<sup>79</sup>. En outre, mise à part la note de février dans le journal de Cole, aucune mention n'est faite de la *Grammar of Ornament* dans les rapports officiels de l'école qui promeut entre-temps des publications économiques d'introduction au dessin et à la couleur<sup>80</sup>. Après les gouffres financiers provoqués par les précédentes initiatives éditoriales de la Government School of Design, Cole n'a pas l'intention de publier un recueil de motifs coûteux. Il l'explique déjà en mai 1849 :

« les Schools of Design ne devraient jamais publier elles-mêmes. Lorsqu'elles trouvent une œuvre de référence qui tend à améliorer le design, il est conseillé qu'elles encouragent une telle œuvre, car l'œuvre en question possède ses propres mérites, et est défendable sur ses propres qualités ; et en donnant cette sorte d'assistance vous n'intervenez pas avec le motif qui pousse l'auteur et l'éditeur à la diffuser ; car il est de leur intérêt, outre le patronage reçu de la part du gouvernement, de faire circuler le plus grand nombre de copies possible »<sup>81</sup>.

Il apparaît dès lors exagéré, sinon erroné, de considérer l'ouvrage comme le produit officiel de l'école, réalisé dans le but de diffuser la vision théorique de Cole et les modèles du Museum of Ornamental Art aux étudiants des établissements de province<sup>82</sup>. La relation entre les deux devrait plutôt être perçue comme une forte collaboration d'idées, dérivant d'objectifs similaires. Tout comme Cole, Jones est un partisan des nouvelles techniques de production industrielle, un progressiste qui croit dans les avantages d'une réforme esthétique générale. Si Cole opère une forme de patronage de prestige sur plusieurs

publications, les distribuant notamment comme prix aux écoles de province, comme il le fera avec la *Grammar of Ornament*, cela n'implique pas forcément une incursion directe dans leur formation. Bien que reflétant la pensée du Department of Practical Art, la *Grammar of Ornament* se présente malgré tout comme une publication indépendante, dont la forme et le contenu sont également en correspondance avec les autres activités de Jones, notamment son expérience éditoriale et sa participation au Crystal Palace de Sydenham.

### *Le partage des savoirs : textes et images*

Dès sa parution, la *Grammar of Ornament* éblouit par sa richesse et son originalité. Un rédacteur de l'*Art-Journal* écrit :

« ...nous sommes presque ébahis à la vue de ce que les artistes et les éditeurs ont accompli. Une telle publication aurait été considérée, il y a seulement quelques années, comme l'œuvre d'une vie, et le projet d'un Lorenzo de Medici (...) »<sup>83</sup>.

Aboutissement de plusieurs années de recherche et de récolte de matériel, aussi bien textuel que visuel, l'ouvrage résulte d'une dynamique de coopération importante. Réaliser une œuvre aussi ambitieuse et encyclopédique n'aurait pas été possible sans l'aide d'un vaste réseau de connaissances. Cet aspect collectif est d'ailleurs clairement souligné à l'époque<sup>84</sup>. Le recours à des contributions externes permet à Jones d'élargir l'échantillon de styles traités, tout en lui offrant la possibilité d'avoir accès à du matériel encore inédit et de rehausser de cette manière l'intérêt de sa publication. Ces participations vont concerner aussi bien la rédaction des chapitres que la sélection des motifs illustrant les planches. En l'absence de lettres ou documents relatant les diverses étapes de formation du volume, il n'est pas possible d'en détailler la nature exacte. On peut toutefois avancer l'hypothèse que ces collaborateurs ne bénéficient pas tous du même degré d'autonomie. Dans le cas des textes, il serait plus juste de parler de contributions, venant se greffer à l'ouvrage mais gardant toute leur cohérence même en l'absence d'illustrations. Ce sont des textes de divulgation scientifique, dans lesquels les références historiques et les citations bibliographiques sont beaucoup plus nombreuses que dans les chapitres de Jones, suggérant qu'ils ont été rédigés indépendamment des planches<sup>85</sup>.

La formation de l'œuvre s'opère en trois étapes distinctes. Les principes qui l'introduisent sont les premiers à voir le jour. Créés entre 1851 et 1852, ils peuvent être considérés comme synthétisant les théories développées depuis la naissance de la Government School of Design<sup>86</sup>. La récolte du matériel des planches s'effectue en une seconde étape et se prolonge sur plusieurs années. La rédaction des chapitres intervient dans une phase ultérieure, lorsque les planches sont déjà pratiquement achevées<sup>87</sup>.

Les textes des chapitres ne sont toutefois pas tous conçus *ex nihilo*, mais constituent souvent la synthèse de réflexions mûries depuis de nombreuses années. Ainsi, les commentaires sur l'ornement indien dérivent des observations



que Jones développe dès 1851 dans le cadre de l'Exposition universelle de Londres et qu'il poursuit en 1852 dans le catalogue du Museum of Ornamental Art ainsi que dans les conférences qu'il donne cette même année. D'autres chapitres reprennent certains passages de guides des *Architectural Courts* de Sydenham, comme dans le cas de l'ornement nasride, issu à son tour des observations qu'il réalise au milieu des années 1830, lorsqu'il s'intéresse pour la première fois à cet art<sup>88</sup>.

Jones rédige les textes issus de styles qu'il connaît le mieux, ceux qu'il a découverts à travers ses voyages et qui l'intéressent le plus. Il délègue les chapitres byzantin, celtique, Renaissance, élisabéthain et italien à trois collègues : John Obadiah Westwood pour l'ornement celtique, John Burley Waring pour l'ornement byzantin et élisabéthain et son ami Matthew Digby Wyatt pour l'ornement Renaissance et italien. En outre, il indique avoir reçu également de l'aide pour les planches égyptiennes, byzantines, arabes, celtiques, élisabéthaines, ainsi que pour une planche médiévale et une autre du chapitre sur les spécimens botaniques (Tableau 1).

Ces participations se réfèrent à un cercle d'architectes et de spécialistes liés à trois chantiers différents : le Crystal Palace de Sydenham, le Department of Science and Art et ses précédentes activités éditoriales. La présence de Wyatt, Waring et Bonomi découle du Crystal Palace de Sydenham. Wyatt y avait été notamment responsable de l'aménagement des cours Renaissance et italienne, et écrit ici les textes correspondant à ces deux styles. Waring, co-auteur avec Wyatt des guides de la *Byzantine and Romanesque Court* et de la *Renaissance Court*, se charge des textes sur l'ornement byzantin et élisabéthain, s'occupant également de sélectionner les motifs des planches byzantines<sup>89</sup>. Finalement, le sculpteur et égyptologue Bonomi, avec lequel Jones construit l'*Egyptian Court*, lui apporte son aide pour les planches égyptiennes<sup>90</sup>.

Les contributions de Charles James Richardson et Christopher Dresser renvoient au Department of Science and Art. Élève de l'architecte John Soane et professeur de dessin d'ornement architectural dans cet établissement, Richardson est un défenseur de l'art industriel et fin connaisseur de la période élisabéthaine et procure à Jones la plupart des motifs de ce style<sup>91</sup>. Dresser, brillant élève de la Government School of Design de Somerset House, spécialiste de l'art botanique et collaborateur du Department en 1855, se voit en revanche confier la composition de la planche 98, figurant l'arrangement symétrique des fleurs naturelles et illustrant l'approche méthodique envers la nature diffusée par l'école<sup>92</sup>.

Finalement, deux autres apports sont liés aux précédentes activités éditoriales de l'architecte. C'est tout d'abord le cas de la planche 67 d'ornement médiéval, due à Thomas Talbot Bury, un architecte et collaborateur de Pugin qui a déjà travaillé avec Jones pour illustrer son volume sur l'Alhambra<sup>93</sup>. Quant au chapitre sur l'ornement celtique, le texte et la sélection des motifs sont l'œuvre de John Obadiah Westwood, un entomologiste et paléographe avec lequel il a coopéré une dizaine d'années plus tôt, imprimant les planches de sa *Paleographia sacra pictoria* (1843-1845)<sup>94</sup>.

Quant à la formation du matériel visuel, il comporte bien évidemment une série de tris et de sélections, ainsi que le confirment les cahiers de Charterhouse, qui contiennent plusieurs exemples non reproduits dans la *Grammar of Ornament*<sup>95</sup>. Dans une première phase, pendant laquelle intervient sans doute l'expertise des collègues, un vaste choix d'échantillons est mis de côté. Tous ces éléments sont ensuite redessinés par ses élèves, Charles Aubert et Albert Warren, aidés d'un certain M. Stubbs, et collés sur les planches préparatoires qui servent de modèles pour la réalisation des chromolithographies. La sélection finale des motifs et la composition des planches est sans aucun doute dirigée et suivie de près par Jones<sup>96</sup>.

Tableau 1. Tableau indiquant les différentes contributions à la *Grammar of Ornament*

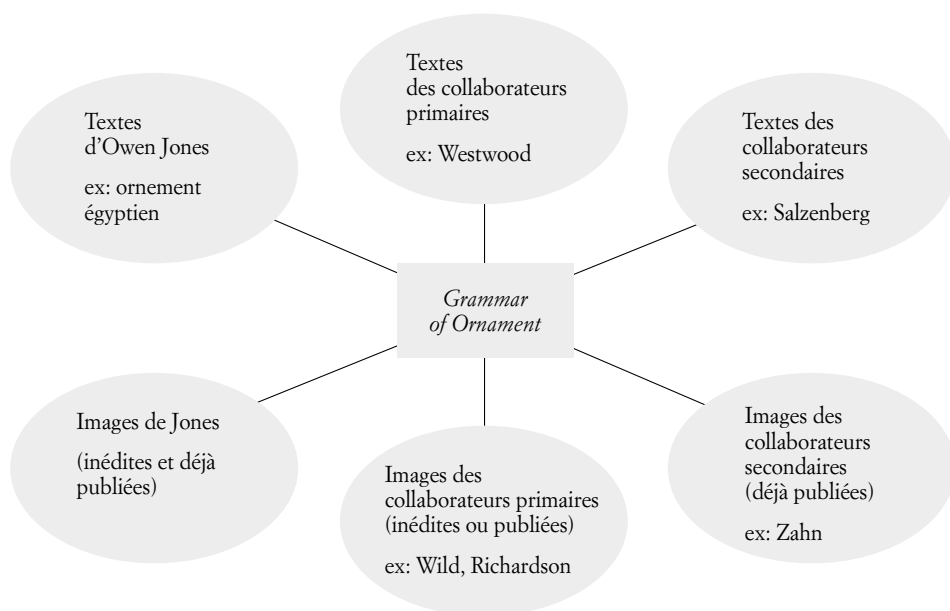
CHAPITRE	ORNEMENT	AUTEUR DU TEXTE	PLANCHES	CHANTIER PARALLÈLE
1	primitif	OJ (OJ =Owen Jones)	OJ	
2	égyptien	OJ	OJ avec l'aide de Joseph Bonomi et James Wild	Sydenham
3	assyrien et perse	OJ	OJ	
4	grec	OJ	OJ	
5	pompéien	OJ	OJ	
6	romain	OJ	OJ	
7	byzantin	James Burley Waring	James Burley Waring	Sydenham
8	arabe	OJ	OJ avec la contribution de James Wild	
9	turc	OJ	OJ	
10	mauresque	OJ	OJ	Édition
11	perse	OJ	OJ	
12	indien	OJ	OJ	Expositions
13	hindou	OJ	OJ	
14	chinois	OJ	OJ	
15	celte	John Obadiah Westwood	OJ avec l'aide de John Obadiah Westwood	Édition
16	médiéval	OJ	Thomas Talbot Bury (planche de vitraux n.49)	Édition
17	Renaissance	Matthew Digby Wyatt	OJ	Sydenham
18	élisabéthain	James Burley Waring	OJ avec la contribution de Charles James Richardson	Sydenham et Department
19	italien	Matthew Digby Wyatt	OJ	Sydenham
20	feuilles et fleurs de la nature	OJ	Christopher Dresser (planche n. 98)	Department

La *Grammar of Ornament* constitue ainsi l'assemblage d'une série de contributions directes et indirectes, qui peuvent être regroupées en trois sphères (Tableau 2). La première est la plus conséquente, formée par l'apport immédiat d'Owen Jones : ce sont les textes qu'il rédige et les motifs ornementaux qu'il récolte lui-même. Elle comporte les dessins issus de ses voyages, en grande partie inédits, comme dans les planches égyptiennes, pompéiennes et turques, ou déjà publiés, comme dans le cas des planches d'ornements *mauresques*.

La deuxième sphère est principalement composée d'architectes qui partagent avec lui l'expérience directe des styles traités. Il s'agit de la sphère des collaborateurs primaires. Leurs connaissances dérivent de leurs voyages et des études qu'ils ont menées sur le terrain. Loin d'être de simples assistants, ce sont des spécialistes reconnus dans leurs domaines, souvent auteurs de plusieurs volumes sur l'architecture historique. Ces experts lui fournissent du matériel inédit, soit sous forme de textes, soit sous forme d'images, comme dans le cas de son beau-frère James William Wild ou de Bonomi, qui tous deux passent de nombreuses années en Égypte et lui apportent leur aide pour les planches d'ornements égyptiens et arabes<sup>97</sup>. Parfois, ces contributions concernent du matériel tiré de leurs précédentes publications, comme pour Richardson et l'ornement élisabéthain. Dans tous les cas, la présence de ces experts garantit une plus grande crédibilité à l'ouvrage, concourant à le faire apparaître comme une publication de référence.

La troisième sphère est celle des collaborateurs secondaires, ces spécialistes

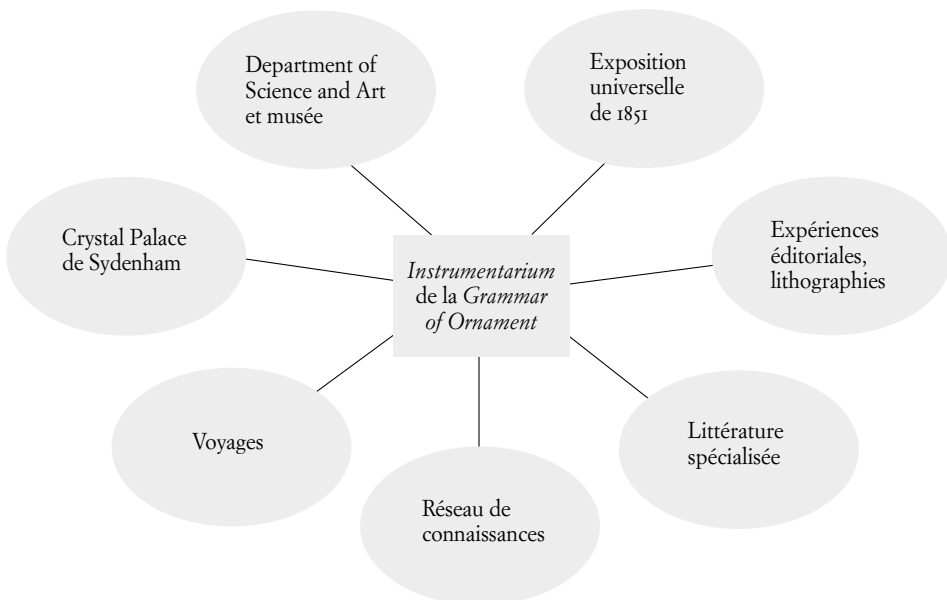
Tableau 2. Les différentes sphères de collaboration de la *Grammar of Ornament*



qui ne participent pas directement à l'œuvre mais que Jones connaît soit personnellement, comme Jacques-Ignace Hittorff ou Charles Texier, soit au travers de leurs publications. Cette dernière comprend tous les emprunts, aussi bien textuels que visuels, dérivés de la communauté scientifique présente et passée. Ils se veulent clairement identifiables, car comme Jones tient à le préciser : « lorsque le matériel a été emprunté à des ouvrages qui ont été publiés, ce fait n'a pas manqué d'être mentionné dans l'œuvre »<sup>98</sup>. Ce sont essentiellement des titres d'histoire de l'art monumental ou d'archéologie, parus à partir de 1830, chers et donc peu accessibles aux artisans. C'est par exemple le cas du livre de Wilhelm Salzenberg sur Sainte-Sophie que Waring cite comme référence en matière d'art byzantin, des motifs pompéiens provenant des publications de Wilhem Zahn et reproduits sur les planches 23 et 24, des chapiteaux romains tirés de Taylor et Cresy ou bien encore motifs grecs repris de Lewis Vulliamy<sup>99</sup>. Des travaux de spécialistes essentiellement britanniques, français et germaniques, qui partagent une approche et une attention scientifique pour l'étude de l'architecture et la retranscription des détails ornementaux, ce qui facilite leur intégration dans le langage visuel des planches de la *Grammar of Ornament*<sup>100</sup>.

Ces différentes sphères regroupent les connaissances disponibles à l'époque et partagées par les acteurs de la communauté scientifique. Se cumulant et se construisant à partir d'informations précédentes, elles vont former un ensemble de savoirs communs, dont la *Grammar of Ornament* est à la fois le produit et l'un des éléments constitutants. Mais ces dessins et publications sont

Tableau 3. *L'instrumentarium de la Grammar of Ornament*



seulement quelques-unes des composantes du vaste *instrumentarium* dont Jones dispose. L'ouvrage est en effet le résultat du croisement de facteurs divers, dans lequel interviennent à la fois ses voyages, son activité éditoriale, sa participation au Crystal Palace de Hyde Park, son expérience au Department et au musée de l'école, ainsi qu'au Crystal Palace de Sydenham (Tableau 3).

### *Le volume*

Intitulé *The Grammar of Ornament, illustrated by examples from various styles of ornament*<sup>101</sup>, le livre paraît à Londres en 1856 chez Day & Son de Gate Street, Lincoln's Fields. Ces éditeurs comptent alors parmi les plus importants lithographes du pays et sont spécialisés dans les publications illustrées en chromolithographie<sup>102</sup>. Comme il est d'usage, il sort initialement en plusieurs livraisons, les planches précédant le texte, ce qui permet d'atténuer rapidement le coût de production tout en constituant une habile stratégie de diffusion commerciale, les images attirant plus facilement l'attention du public que le texte. Quelques-unes d'entre elles sont d'ailleurs exposées en avant-première à la Stationary Court du Crystal Palace de Sydenham<sup>103</sup>. Les numéros sont mis en vente à partir du 1<sup>er</sup> février à 14 shillings chacun et l'ouvrage entier coûte £ 19,12s<sup>104</sup>.

La première édition est une œuvre luxueuse et exceptionnelle, bien que moins monumentale que les deux grands in-folio que Jones avait réalisé sur l'Alhambra vingt ans plus tôt. Imprimée en papier de format in-folio impérial (555 mm x 357 mm), elle demeure malgré tout peu maniable et se destine naturellement à une clientèle fortunée ou à un public institutionnel. Présentée avec une reliure en demi-marroquin brun ornée de motifs décoratifs dorés, la couverture est rehaussée en son centre par un ornement en cuir gaufré et doré (pl. XIX). Affichant plusieurs éléments provenant de cultures et d'époques diverses, cette décoration annonce la variété des planches tout en posant de manière efficace la thèse du volume. La composition centrale est disposée selon un arrangement pyramidal et entourée par un cadre de frises à la grecque. Au milieu et en position dominante, se distinguent les motifs égyptiens du papyrus et de la plume. Encadrant les plumes, et descendant le long des tiges des papyrus, nous trouvons le chèvrefeuille grec, qui se prolonge dans l'acanthé romaine, et dont la base est constituée de tiges enserrées par des bandeaux horizontaux à la façon du lotus et du papyrus égyptiens. En-dessous apparaissent deux ornements islamiques qui surmontent à leur tour une arabesque que l'on devine nasride, cet art *mauresque* que Jones admire tant. Autour de ce motif principal et se déployant de manière symétrique autour de lui, des fleurs stylisées rappelant les enluminures médiévales se transforment en entrelacs d'inspiration gothique et islamique qui se prolongent verticalement pour former à leur tour une fine bordure ; leurs angles supérieurs se rejoignent en des entrelacements géométriques dans le style gothico-arabisant pratiqué par Jones au sein de ses publications décoratives des années 1840. Le tout repose sur une base formée de feuille d'acanthé, dont l'agencement ne semble se référer à

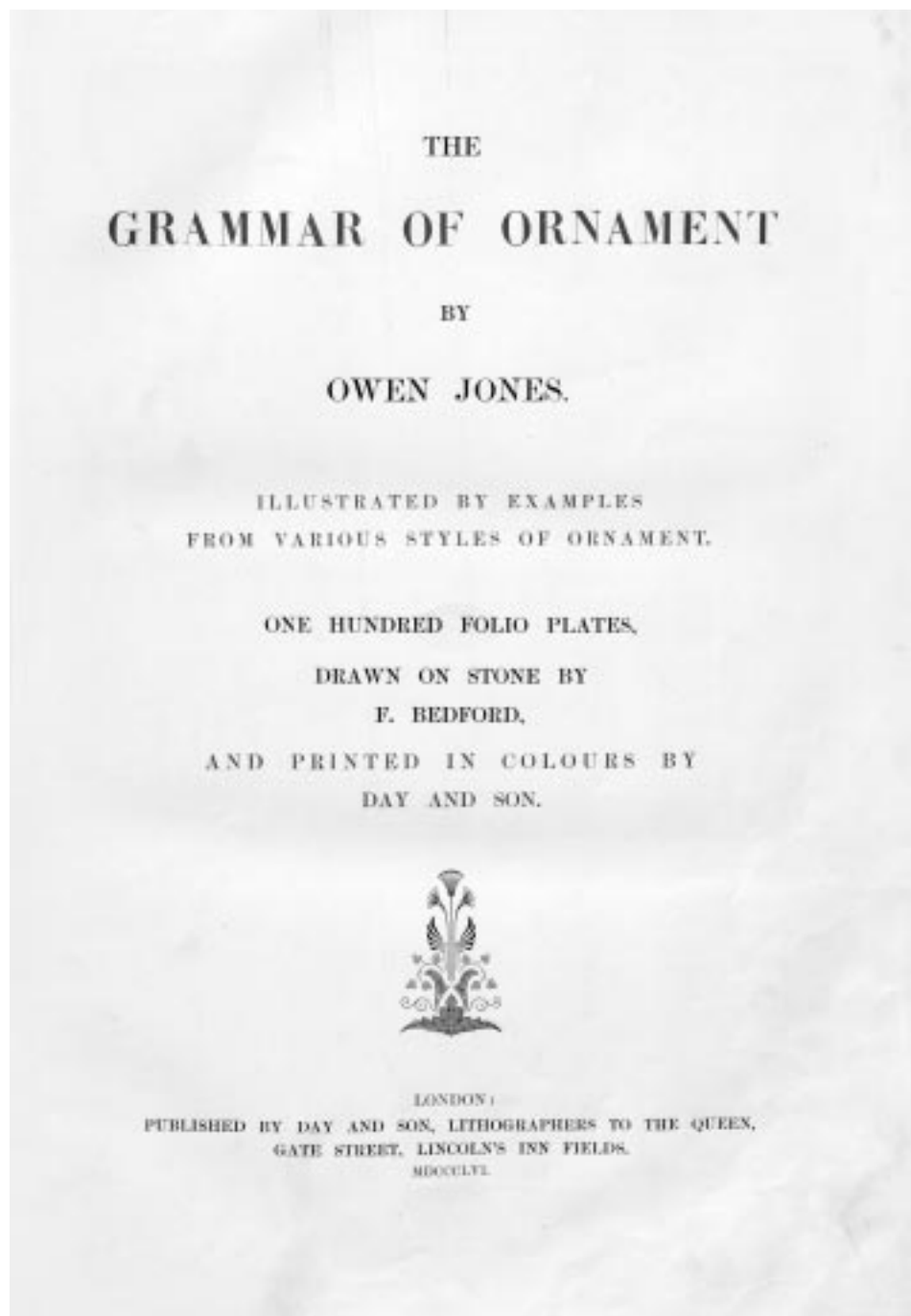
aucun style historique. Sous l'acanthé se détache en caractères majuscules sévères le titre : « grammar of ornament ». Ces différents motifs s'enchevêtrent et semblent croître comme un végétal pour former un ornement nouveau, allusion au message du livre : favoriser la création d'un style ornemental original à travers l'étude des exemples du passé et des règles de la nature. L'organisation des différents éléments n'est pas anodine mais illustre la vision de Jones où se détachent quatre moments essentiels de l'art ornemental, avec l'Égypte, la Grèce, le monde islamique et médiéval. La racine de ces arts repose sur l'exemple de la nature, interprétée non comme copie mimétique mais comme transcriptions de ses règles structurelles.

Cette façon de construire visuellement le rapport entre différents styles offre un parallèle suggestif avec la fameuse aquarelle de James Stephanoff conservée au British Museum, *An Assemblage of Works of Art, from the Earliest Period to the Time of Phydias* (1845). Dans cette œuvre, Stephanoff représente la vision contemporaine hiérarchique de la progression des arts, à partir des spécimens indiens et mexicains qui occupent la base de l'image, pour arriver à la perfection de l'art grec qui domine le haut de la composition. Il ne nous est pas donné de savoir si cette référence est consciente ou non chez Jones, mais ce cartouche propose en tout cas un assemblage ornemental qui subvertit le modèle proposé par Stephanoff. Chez Jones, la position dominante est assignée à l'ornement égyptien qui revêt une importance particulière à ces yeux.

Le frontispice enluminé qui ouvre le volume (pl. xx), à la décoration gothiciante très chargée, rend la lecture du titre difficile ; ce dernier précède la véritable page de titre, imprimée en encre rouge et noire (fig. 21). Le motif de la couverture, à l'encadrement gréco-romain, et ce frontispice enluminé fonctionnent comme des systèmes de connotations qui ont pour tâche de rappeler la grande tradition classique et la richesse des manuscrits médiévaux. Jones avait notamment été très actif dans le domaine des publications décoratives d'inspirations médiévales et le choix de cette page enluminée, qui semble plutôt tirée d'un livre d'heures, invite le lecteur à regarder le livre comme une œuvre artistique à part entière.

Après la préface, dans laquelle il indique les objectifs qu'il s'est assigné, suit une liste de trente-sept propositions théoriques intitulées « Principes Généraux de l'Arrangement des Formes et des Couleurs, dans l'Architecture et dans les Arts Décoratifs » (Tableau 4)<sup>105</sup>. Une page signale le contenu des planches, regroupées chapitre par chapitre, avec des indications sur la provenance des motifs. Viennent ensuite les vingt chapitres, chacun illustré dans le texte par des gravures sur bois et suivi de plusieurs chromolithographies, offrant chacune jusqu'à soixante exemplaires ornementaux. De manière significative, et contrairement à la tradition des répertoires de motifs, textes et images sont ici réunis en un seul volume, Jones constituant de la sorte une œuvre qui se veut le premier ouvrage de référence sur l'ornement<sup>106</sup>.

Proposant un vaste panorama de la production ornementale universelle, Jones publie plus de deux mille spécimens différents tirés de l'architecture, de textiles, de sculptures, de mosaïques, de manuscrits enluminés, d'objets



21. Page de titre, chromolithographie, 555 × 357 mm, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1856

Tableau 4. Tableau analytique du contenu de la *Grammar of Ornament* (1856)

DESCRIPTION	TEXTE (PAGES)	PLANCHES
Frontispice		
Page de titre		
Préface	1-4	
Principes généraux de l'arrangement des formes et des couleurs dans l'architecture et dans les arts décoratifs, recommandés dans cet ouvrage	5-8	
Liste des planches	9-12	
Chap. I – Ornement des tribus sauvages	13-18	I – III
Chap. II – Ornement égyptien	19-25	IV – XI
Chap. III – Ornement assyrien et perse	27-30	XII – XIV
Chap. V – Ornement grec	31-37	XV – XXII
Chap. V – Ornement pompéien	39-41	XXIII – XXV
Chap. VI – Ornement romain	43-47	XXVI – XXVII
Chap. VII – Ornement byzantin	49-54	XXVIII – XXX
Chap. VII – Ornement arabe	55-60	XXXI – XXXV
Chap. IX – Ornement turc	61-63	XXVI – XXXVIII
Chap. X – Ornement mauresque, de l'Alhambra	65-74	XXXIX – XLIII
Chap. XI – Ornement perse	75-76	XLIV – XLVIII
Chap. XII – Ornement indien	77-79	XLIX – LV
Chap. XIII – Ornement hindou	81-83	LVI – LVIII
Chap. XIV – Ornement chinois	85-87	LIX – LXII
Chap. XV – Ornement celtique	89-97	LXIII – LXV
Chap. XVI – Ornement médiéval	99-105	LXVI – LXXIII
Chap. XVII – Ornement Renaissance	107-128	LXXIV – LXXXII
Chap. XVII – Ornement élisabéthain	129-134	LXXXIII – LXXXV
Chap. XIX – Ornement italien	135-152	LXXXVI – XC
Chap. XX – Feuilles et fleurs de la nature	153-157	XCI – C

d'orfèvrerie, de vitraux et d'autres exemples en tout genre. Jamais une telle quantité et une telle variété de motifs n'avait été réunie en un seul volume. Si la richesse de la *Grammar of Ornament* surprend encore aujourd'hui, il est difficile d'imaginer l'impact que l'œuvre produisit sur le lecteur victorien. Car c'est avant tout la décision d'imprimer toutes les planches en couleur qui en fait une publication unique et au succès garanti. Ces planches, réalisées d'après les gouaches préparatoires de ses élèves puis transposées sur la pierre lithographique par Francis Bedford et son équipe, sont imprimées en moins



d'une année, un laps de temps exceptionnellement court pour une entreprise de cette envergure, ainsi qu'il est fièrement précisé dans la préface<sup>107</sup>. Quelques-unes de ces images sont en outre rehaussées de pigments d'or et d'argent. Pour assurer la qualité des impressions et la netteté des tracés, sept cent pierres lithographiques sont employées, soit sept par planche<sup>108</sup>. Cet aspect, combiné avec la quantité des reproductions, conditionne les caractéristiques matérielles de l'ouvrage. Illustrer plus de deux mille motifs de façon claire et intelligible demande de l'espace. Le format in-4° apparaît aussitôt comme insuffisant, les planches devant être imprimées en grand in-folio. Dès lors, le livre se transforme rapidement en un produit de luxe, ne devenant relativement abordable qu'à partir de la deuxième édition de 1864<sup>109</sup>.

Depuis l'invention de la chromolithographie dans les années 1830, la production des livres illustrés en couleur est en pleine expansion<sup>110</sup>. Day & Son possèdent une excellente expérience dans le domaine<sup>111</sup>. Mais en réalité, c'est Jones qui est ici le véritable expert. Au milieu des années 1830, il avait été l'un des pionniers de la chromolithographie en Angleterre et a établi depuis les années 1840 l'emploi de ce médium pour les livres de petit et grand format<sup>112</sup>. Il n'est pas qu'un simple illustrateur, mais connaît parfaitement le marché éditorial et crée des articles qui savent répondre à la demande du public victorien et à son nouveau besoin d'images colorées. Il établit ainsi une véritable industrie en inventant dans les années 1840 ce que Ruari McLean a baptisé le « chromolithographed illuminated gift book », des petits volumes aux pages décorées en couleur inspirés des manuscrits enluminés médiévaux, un genre qui connaît un grand succès au milieu du siècle<sup>113</sup>. *The Sermon on the Mount* (1845) ou *The Song of Songs* (1849), en sont de bons exemples, illustrant une décoration inspirée des livres d'heures flamands ou bourguignons (pl. XXI-XXII)<sup>114</sup>. Conscient du pouvoir de la couleur et de son potentiel pour le futur de l'édition, sa publication ne pouvait être qu'imprimée en chromolithographie.

### *Un musée de papier*

La *Grammar of Ornament* s'ouvre sur les ornements primitifs et se clôt sur les spécimens botaniques. Entre ces deux chapitres, où prime le modèle de la nature, se déroule une séquence de dix-huit styles historiques que Jones tente de disposer de manière chronologique, sans toutefois adopter une division par grandes périodes, contrairement à l'*Analysis of Ornament* de Wornum. Ainsi, il ne propose pas une ligne de développement continu, ne se référant ni à un modèle cyclique hégélien ni à une idée de progrès constant suivant l'exemple positiviste.

L'ouvrage débute avec les exemples égyptiens, assyriens, grecs, pompéiens et romains pour l'Antiquité. Un chapitre sur l'ornementation byzantine introduit ensuite le monde oriental, représenté par les ornements arabes, turcs, *mauresques*, persans, indiens et hindous ainsi que chinois. Viennent finalement les styles occidentaux, avec l'ornement celtique, médiéval, Renaissance, élisabéthain et italien (Tableau 5).

Tableau 5. Structure de la *Grammar of Ornament* (1856)

NATURE	ANTIQUITÉ	TRANSITION	ORIENT	OCCIDENT	NATURE
Primitif (origine de l'ornementation)	Égyptien	Byzantin	Arabe	Celtique	Spécimens botaniques (futur de l'ornementation)
	Assyrien		Turc	Médiéval	
	Grec		Mauresque	Renaissance	
	Pompéien		Persan	Élisabéthain	
	Romain		Indien	Italien	
			Hindou		
			Chinois		

Cette diversité constitue depuis toujours un motif d'étonnement et d'admiration. L'attention portée aux styles extra-européens, et en particulier islamiques qui occupent près de la moitié des planches, justifie la place tenue par cette œuvre dans l'histoire de la réception des arts islamiques en Europe<sup>115</sup>. Si d'autres répertoires, comme ceux de Clerget ou de Cundall, précédemment cités, offraient déjà quelques années plus tôt une vaste palette de motifs, incluant notamment plusieurs exemples orientaux, ils ne présentaient pas un cadre ordonné.

Une comparaison entre le contenu du manuscrit conservé au RIBA et la version définitive permet de retracer les étapes de cette organisation et d'en saisir les enjeux<sup>116</sup>. Dans le manuscrit du RIBA seize styles sont indiqués<sup>117</sup> : égyptien, grec, romain, byzantin, perse, arabe, *mauresque*, gothique, turc, vénitien, italien, Renaissance, élisabéthain, chinois, hindou et du Yucatán, subdivisés par technique (Tableau 6). Bien que dès le départ Jones entende former une collection d'échantillons ornementaux historiques, classés par styles, le choix et la disposition des chapitres définitifs reflète ses activités lors des chantiers des deux Crystal Palaces. Les différences entre la version du RIBA et celle de 1856 se concentrent ainsi sur trois points.

La première tient à l'abandon de la subdivision initiale entre ornement peint, sculpté et enluminé qui renvoyait à la séparation des beaux-arts entre peinture et sculpture et aurait notamment permis de faciliter l'application des motifs suivant les techniques et les diverses branches des arts décoratifs<sup>118</sup>. Ce choix témoigne d'une volonté de séparation entre pratique et théorie. Dès lors, la disparition de cette subdivision par technique a pour effet de libérer encore plus l'ornement de son support et de contribuer à le présenter comme un phénomène indépendant des matériaux et exclusivement formel, comme nous l'approfondirons par la suite<sup>119</sup>. L'ornement n'est plus seulement un motif susceptible d'être copié et collé sur tous les objets, et servir à toutes sortes d'applications pratiques, mais devient également un sujet d'étude historique et scientifique, pouvant être considéré pour ses qualités non matérielles.

La seconde différence concerne la suppression des styles vénitien et précolumbien et à l'arrivée de six nouveaux chapitres, dédiés aux ornements primitifs, assyriens, pompéiens, celtiques, indiens et aux spécimens botaniques.

L'élimination du style vénitien a été perçue comme résultant de la publication de *Stones of Venice* (1851-1853) de John Ruskin<sup>120</sup>, alors que l'abandon du chapitre sur le Yucatán dériverait du tragique décès en 1854 de son ami Frederick Catherwood, explorateur des ruines précolombiennes<sup>121</sup>. Ces modifications semblent néanmoins plutôt refléter un choix conceptuel, ces deux styles venant troubler la structure générale mise en place après l'expérience de Syden-

Tableau 6. Structure du manuscrit de la *Grammar of Ornament* (RIBA)\*

STYLE	TECHNIQUE
Égyptien	
Grec	Sculpté
Grec	Peint
Romain	Sculpté
Romain	Peint
Byzantin	Sculpté
Byzantin	Peint
Persan ◇	Sculpté
Persan ◇	Peint
Arabe	Sculpté
Arabe	Peint
Mauresque	Sculpté
Mauresque	Peint
Gothique	Sculpté
Gothique	Peint
Gothique	Enluminé
Turc ◇	Sculpté
Turc ◇	Peint
Vénitien	
Italien ◇	Sculpté
Renaissance ◇	
Elisabéthain ◇	
Chinois ◇	
Hindou ◇	
Yucatán	

Tableau 7. Tableau comparatif entre la structure des *Architectural Courts* et de la *Grammar of Ornament* (1856)

ORDRE DE DÉAMBULATION DANS LES FINE ARTS COURTS – CRYSTAL PALACE, SYDENHAM (1854)	GRAMMAR OF ORNAMENT (1856)
	Ornement primitif
Egyptian Court	Ornement égyptien
	Ornement assyrien
Greek Court	Ornement grec
	Ornement pompéien
Roman Court	Ornement romain
Alhambra Court	
Assyrian Court	
Byzantine and Romanesque Court	Ornement byzantin
	Ornement arabe
	Ornement turc
	Ornement mauresque (Alhambra)
	Ornement perse
	Ornement indien
	Ornement hindou
	Ornement chinois
	Ornement celtique
Medieval Court	Ornement médiéval
Renaissance Court	Ornement Renaissance
Vestibule élisabéthain (dans la Renaissance Court)	Ornement élisabéthain
Italian Court	Ornement italien
Pompeian Court	
	Spécimens botaniques

\* Les éléments qui ne se retrouvent pas dans la version définitive sont signalés en *italique*. Les chapitres qui ne sont pas présentés suivant le même ordre dans la version définitive sont signalés par ◇

ham. L'arrivée des nouveaux chapitres est ainsi directement liée à l'organisation du second Crystal Palace, du Museum of Ornamental Art et du Department of Science and Art, comme l'ont montrés les travaux de Darby, Jespersen et Ferry<sup>122</sup>. La présence de l'ornement indien renvoie aux activités de Jones au Crystal Palace de 1851 et au musée, alors que l'introduction du chapitre sur les plantes dérive de l'enseignement de l'école. Les sections sur l'Assyrie et Pompéi reportent en outre aux *Assyrian* et *Pompeian Courts* de Sydenham, tout comme l'art celtique, qui, bien que non représenté par une cour indépendante, y figurait dans la salle dédiée aux monuments de l'art chrétien<sup>123</sup>. Finalement, le chapitre sur les cultures primitives, illustrant les origines de l'ornement, pourrait quant à lui renvoyer à l'Exposition de 1851 ou au Department of Natural History de Sydenham<sup>124</sup>.

Troisièmement, entre le manuscrit du RIBA et la version définitive, Jones améliore l'organisation générale de l'œuvre. Ici aussi, la mise en place des *Architectural Courts* s'avère fondamentale, car comme dans le musée de Sydenham, l'histoire de l'ornement débute avec l'Égypte pour s'achever au XVI<sup>e</sup> siècle. Or, le volume reflète non seulement la séquence chronologique du musée de copies, mais en constitue une version optimisée, où les irrégularités de parcours, dues aux contraintes spatiales du palais de cristal, se trouvent désormais annulées, les styles assyrien et pompéien, marginalisés à Sydenham, pouvant être insérés dans une séquence continue.

D'autre part, le mélange entre ornements occidentaux et orientaux qui caractérisait la version du RIBA, où se succédaient styles *mauresques*, gothiques, turcs et vénitiens, et qui suggérait l'importance des renvois et transferts culturels entre Orient et Occident, est abandonnée en faveur d'une confrontation plus directe entre les deux univers<sup>125</sup>. Si dans le cahier de Charterhouse se trouvaient placés sur la même page (voir pl. XV) des exemples turcs et vénitiens, cette vision n'est plus suivie en 1856. Au contraire, et comme à Sydenham, où les cours sont divisées en deux allées distinctes, entre arts païens et chrétiens, la *Grammar of Ornament* se partage ainsi en deux sphères culturelles clairement séparées qui se succèdent mais ne se mélangent pas (Tableau 7). Dans le schéma élaboré par Jones, cette opposition est devenue essentielle : c'est elle qui va lui permettre d'articuler sa théorie de l'ornement, fondée en grande partie sur l'exemple régulateur des arts orientaux.

L'organisation des *Architectural Courts* et du volume dénote ainsi la même volonté de transmettre une vision de l'histoire de l'art faite d'oppositions et de contrastes. Dans les deux cas, l'idée d'un développement historique général est absente. Tout comme dans les guides des cours, chaque chapitre s'articule autour du *topos* du cycle pour expliquer les caractéristiques d'un style. En outre, chaque style, divisé entre enfance, maturité et décadence, occupe à son tour une place précise dans le cadre plus large de la séquence générale, Jones tentant malgré tout de regrouper certains styles pour définir des sous-périodes qui se présentent comme des cycles plus larges de développements et décadences.

Dès lors, l'insertion des nouveaux chapitres s'inscrit dans un programme bien réfléchi qui dérive de Sydenham. C'est une organisation qui reflète l'his-

toriographie contemporaine, fondée sur la notion de style mais dénuée d'un modèle philosophique d'inspiration hégélienne ou positiviste, favorisant en revanche un contraste entre Orient et Occident. L'ornement assyrien vient illustrer la décadence de l'art égyptien et une phase transitoire portant au renouveau de l'art grec<sup>126</sup>. De même, l'ornement pompéien occupe une position intermédiaire entre la perfection grecque et la décadence romaine, alors que l'exemple celtique inaugure les origines nordiques de l'ornementation et que les primitifs renvoient aux débuts de cet art. Grâce à ces ajustements, Jones parvient à établir un récit plus unifié, dans lequel l'ornement apparaît comme un phénomène qui se diversifie dans le temps et dans l'espace. Cette histoire

Tableau 8. Tableau comparatif entre la structure du manuscrit du RIBA et la version définitive de la *Grammar of Ornament*

MANUSCRIT DU RIBA		GRAMMAR OF ORNAMENT (1856)	
		Nature	Primitif (origine de l'ornementation)
Antiquité	Égyptien	Antiquité	Égyptien
	Grec		Assyrien
	Romain		Grec
			Pompéien
			Romain
		Transition	Byzantin
Moyen Âge	Byzantin (mixte)	Orient	Arabe
	Perse		Turc
	Arabe		Mauresque
	Mauresque (Orient)		Perse
	Gothique (Occident)		Indien
	Turc (Orient)		Hindou
	Vénitien (mixte)		Chinois
Époque Moderne	Italien	Occident	Celtique
	Renaissance		Médiéval
	Elisabéthain		Renaissance
			Élisabéthain
Extrême-Orient	Chinois		Italien
	Hindou		
Amérique	Yucatán		
		Nature	Spécimens botaniques (futur de l'ornementation)

suit une organisation mixte : de l'Égypte à Byzance, nous trouvons une chaîne chronologique. L'ornementation byzantine introduit les styles islamiques d'une part et médiévaux chrétiens de l'autre<sup>127</sup>. La continuité linéaire de la lecture ne pouvant s'accorder avec le récit de l'histoire, Jones est forcé d'opérer alors une division géographique et culturelle, portant tout d'abord son attention sur les exemples islamiques, anciens et modernes, pour parvenir ensuite jusqu'en Extrême-Orient, avec les styles hindou et chinois (Tableau 8)<sup>128</sup>. Effectuant une brusque scission dans le temps et dans l'espace, il se tourne ensuite vers l'Europe et ses premières manifestations artistiques, avec les spécimens celtiques qui inaugurent l'origine nordique et britannique de cet art et permettent de revenir à une narration chronologique du Moyen Âge au XVI<sup>e</sup> siècle. Contrairement au récit historiographique de l'art commun à l'époque, la Renaissance – que Jones traite dans ses manifestations italienne, française, germanique et britannique<sup>129</sup> – apparaît comme marquant le début d'une période de décadence caractérisée par la fin des véritables styles originaux, une conception néanmoins très diffusée en Angleterre, grâce notamment aux écrits de l'architecte néo-gothique A. W. N. Pugin<sup>130</sup>.

Au-delà de cette division entre Orient et Occident, la disposition des chapitres a pour effet de réduire le temps à un effet géographique. Présentés entre les styles de l'Antiquité et de l'Occident, les ornements orientaux occupent une place centrale mais également une étape historique intermédiaire, et cela malgré le fait que plusieurs des motifs illustrés sont en réalité des exemples contemporains.

### *L'originalité de la Grammar of Ornament*

Malgré les liens qui unissent l'activité d'Owen Jones dans la mise en scène des *Architectural Courts* et la structure de la *Grammar of Ornament*, il n'est toutefois pas possible de considérer cette œuvre comme une version portable des cours de Sydenham. Au-delà des différences de supports (un livre bidimensionnel face à un musée tridimensionnel), la *Grammar of Ornament* porte sur un domaine bien précis – l'ornement – qui est traité comme un phénomène abstrait et purement formel, alors que les cours de Sydenham illustrent des unités architecturales, sculpturales et picturales qui se présentent comme des sortes de pastiches de *period-rooms*<sup>131</sup>. En outre, chaque dispositif s'adresse à un public différent : le musée se veut une initiative pédagogique populaire, alors que l'ouvrage est destiné avant tout aux professionnels de l'ornement. Ce simple fait explique la nature diverse des textes qui accompagnent d'une part les cours et de l'autre les planches. En effet, les guides des *Architectural Courts* ont un caractère fortement didactique et sont riches d'informations philologiques et historiques, tandis que les textes des chapitres de la *Grammar of Ornament* fournissent une analyse essentiellement formelle de l'ornement, omettant toute indication sur le contexte culturel ou matériel des motifs, pour tenter d'établir des règles générales de composition. Finalement, comme nous le verrons, rares sont les modèles exposés à

Sydenham qui vont figurer sur les planches de la *Grammar of Ornament*<sup>132</sup>.

Le volume peut être, selon nous, encore moins considéré comme une version de papier du Museum of Ornamental Art de Marlborough House, contrairement à l'hypothèse de Michael Darby<sup>133</sup>. Dans son étude fondatrice sur Jones, l'historien pose en effet l'origine de la *Grammar of Ornament* en ces termes :

« Le Musée de Marlborough House était utile seulement pour les étudiants de l'école principale auquel il était accessible, et le problème se posait toujours de fournir des collections didactiques aux écoles de provinces. La réponse, comme Jones et Cole semblent l'avoir conçue, était d'établir des petites collections pouvant être achetées et contenant des objets choisis avec attention afin de démontrer des principes particuliers, et un livre d'étude illustré, ou une grammaire, pour les expliquer, les planches prenant la place des expositions dans le Musée. Plus tard, des photographies, des galvanotypes et des moulages furent également utilisés. Le tâche de produire le livre fut prise en charge par Jones, et celui-ci parut en 1856 comme la *Grammar of Ornament*, l'œuvre pour laquelle il est sans aucun doute le plus connu »<sup>134</sup>.

L'ouvrage diffuserait ainsi non seulement la vision théorique défendue par le Department de Cole, mais servirait également de représentant du Museum of Ornamental Art. Puisque le musée est seulement accessible aux étudiants de Londres, comment en effet faire voir ces exemples aux jeunes des écoles de provinces ? La question préoccupe les responsables du Department qui trouvent rapidement une solution avec la mise en place d'une sorte de collection mobile, composée d'un set d'objets représentatifs du musée. Des planches sont en outre prévues<sup>135</sup>. Dès l'ouverture du musée au printemps 1852, on peut lire dans le catalogue que des lithographies en couleurs vont être rapidement publiées pour répondre justement à ce besoin :

« avec le désir de permettre aux Fabricants et aux Étudiants qui se trouveraient empêchés de consulter la Collection, de bénéficier des avantages de celle-ci, la Chambre de commerce a autorisé la préparation de lithographies en couleurs de quelques-uns de ces exemples pour illustrer le Catalogue, et cette décision a conduit à la formation d'une classe d'élèves de sexe féminin pour pratiquer l'art de la chromolithographie »<sup>136</sup>.

Ces chromolithographies comportent une série de motifs tirés des tissus indiens ainsi que divers « Exemples Colorés d'Objets dans le Musée »<sup>137</sup>. Elles ne constituent toutefois pas un ouvrage en soi, mais des feuillets épars, vendus à l'unité. En accord avec la politique éditoriale de Cole, il s'agit de produire des impressions au coût réduit et pouvant être vendues à un prix raisonnable aux écoles de province<sup>138</sup>. Rien à voir avec la luxueuse *Grammar of Ornament*, dont seul un tiers des motifs sont tirés d'objets conservés dans les musées<sup>139</sup> (Tableau 9), la plupart provenant du British Museum de Londres et du Louvre à Paris. Sur les cent planches, neuf seulement se réfèrent au musée de l'école (Tableau 10). Ce sont pour l'essentiel des motifs Renaissance et indiens dérivés des expositions universelles de 1851 et 1855, deux styles qui constituent le point fort de ses collections.

Mais les différences entre les deux dispositifs sont également nombreuses. Premièrement, le Museum of Ornamental Art est un musée de modèles manu-

facturés, destiné à illustrer l'application des ornements aux supports les plus variés, alors que la *Grammar of Ornament* offre au contraire des fragments ornementaux, des motifs purs, isolés de leurs supports d'origine. Deuxièmement, leur mode de classification diffère totalement. Dans le musée, les objets sont classés par matériaux, suivant une division qui comprend les textiles, les métaux, la poterie, le verre, le mobilier et des *varia*, où styles et époques se mélangent<sup>140</sup>. *A contrario*, Jones adopte des critères stylistiques et historiques, comme dans les *Architectural Courts*. Finalement, le musée réunit initialement des objets contemporains, alors que l'architecte propose essentiellement des exemples tirés de monuments ou objets historiques<sup>141</sup>. Peu importe d'ailleurs s'ils sont copiés à partir d'originaux ou de précédentes copies. Les motifs romains, hindous et Renaissance sont dessinés d'après des moulages, étant donc des copies de copies. Ce qui compte dans la *Grammar of Ornament*, tout comme à Sydenham, est l'évocation d'une forme historique et non l'objet matériel

Tableau 9. Provenance des motifs illustrés dans la *Grammar of Ornament*

PROVENANCE DES MOTIFS ILLUSTRÉS SUR LES PLANCHES DE LA GRAMMAR OF ORNAMENT	QUANTITÉ (EN %)
Dessins originaux	14%
Publications antérieures	25%
Non indiqué	25%
Collections muséales	36%

Tableau 10. Provenance des motifs illustrés dans la *Grammar of Ornament* et tirés de collections muséales

COLLECTIONS MUSÉALES	NOMBRE DE PLANCHES CONTENANT DES MOTIFS PROVENANT DE CES MUSÉES	STYLES
British Museum, Londres	15	primitif, égyptien, grec, persan, hindou et médiéval
Louvre, Paris	14	égyptien, grec et Renaissance
South Kensington Museum, Londres	9	romain, persan, indien et Renaissance
Crystal Palace, Sydenham	6	romain, hindou et Renaissance
Musée de Cluny, Paris	5	Renaissance
United Service Museum, Londres	4	primitif et hindou
Musée archéologique (Real Museo Borbonico), Naples	1	pompéien
East India House, Londres	1	hindou
Asiatic Society, Londres	1	hindou



en soi. Dès lors, il devient difficile de considérer la *Grammar of Ornament* comme une version portable du musée de Cole.

Il existait également au Department of Practical Art une autre collection dont le mode de fonctionnement se rapprochait du musée de Sydenham de Jones : la *Collection of Casts*. Placée sous la responsabilité de Wornum et procédant de la récolte de la Government School of Design de Somerset House, elle perdure aujourd'hui dans les *Cast Courts* visibles au Victoria and Albert Museum<sup>142</sup>. L'idée d'une réunion de moulages ornementaux est familière aux architectes et Jones en a très probablement fait usage au cours de sa formation. En considérant la création d'une publication sur l'ornement en 1836, Thomas Leverton Donaldson, secrétaire honoraire de l'Institute for British Architects, remarque notamment que les gravures d'ornements sont « immédiatement liées à la collection de moulages, car elles représentent seulement une autre façon de montrer de belles formes »<sup>143</sup>. Contrairement à un musée de spécimens, comme celui de Cole, dont l'objectif est d'illustrer l'ornement dans son application pratique, la collection de moulages entend offrir un panorama historique et « montrer les conditions l'art ornemental comme un art distinct, parmi tous les peuples et dans tous les temps »<sup>144</sup>. Par manque d'espace, elle se limite toutefois aux seuls motifs Renaissance, entassés en 1852 dans l'une des dernières salles de Marlborough House où :

« Environ une centaine des plus beaux spécimens d'ornement Renaissance ont été disposés en séries historiques, et colorés de façon à représenter les originaux autant que possible, et transmettre une idée juste de leur effet »<sup>145</sup>.

Si le choix de présenter ces plâtres contribue à uniformiser l'aspect des ornements, ils reproduisent les portes du baptistère de Florence, des tombes ou des pilastres décoratifs, et présentent donc toujours l'ornement dans son contexte historique, culturel et matériel. En revanche, les planches de la *Grammar of Ornament* montrent des échantillons formels abstraits de tout contexte et déjà transcrits dans un vocabulaire visuel bidimensionnel, un aspect qui s'avère fondamental pour l'argumentation de l'ouvrage.

## NOTES

<sup>1</sup> Pour une introduction générale sur les publications ornementales, voir SNODIN et HOWARD 1996, pp. 54-60 et DURANT [1986] 1987. Voir également *Ornements, XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles* 2014.

<sup>2</sup> JOMBERT 1765. Illustré de six cent quatre-vingt-huit planches, le *Répertoire* est accompagné de notices biographiques et critiques, sur le modèle des répertoires d'artistes.

<sup>3</sup> PERCIER et FONTAINE 1801-1812. Voir NOUVEL-KAMMERER 2013, pp. 32-35. Il faut ici distinguer les recueils d'architecture des répertoires des motifs exclusivement ornementaux.

<sup>4</sup> CHENAVARD 1828. Jones en possède un exemplaire. Voir *Catalogue* 1875, p. 9. Sur Claude-Aimé Chenavard, se référer à CALVIGNAC 1991, pp. 41-53.

<sup>5</sup> Déplorant en 1841 l'absence de véritable recueil ornemental encyclopédique, Clerget rappelle que Chenavard avait eu le projet de réaliser une telle entreprise, dans CLERGET 1841, colonnes 210-214.

<sup>6</sup> JONES 1836-1845 et GIRAULT DE PRANGEY 1836-1839. Sur Girault de Prangey, voir *Miroirs d'argent* 2007. L'intérêt pour l'Espagne, pour son art et sa culture hybride, imprégnée d'Orient et d'Occident, se développe en grande partie à travers l'image romantique de l'Alhambra. Parmi les publica-

tions qui témoignent de cette curiosité, citons : MURPHY 1815 ; IRVING 1832 ; HUGO 1829 (dont Jones cite une strophe en exergue de son ouvrage sur l'Alhambra). Sur le sujet, voir : ANDREU 1992 et RAQUEJO 1989.

<sup>7</sup> BOETTICHER 1834-1844.

<sup>8</sup> ZAHN 1831-1849 ; HESSEMER 1842.

<sup>9</sup> SHAW [1842] 1974.

<sup>10</sup> Le volume contient une planche de motifs gréco-romains (planche 5) et une autre avec un motif arabe (planche 24).

<sup>11</sup> « some of the best examples of several styles and periods », « arranged in chronological order », dans SHAW [1842] 1974, pp. v-vi.

<sup>12</sup> KUGLER 1841-1842 et FERGUSSON 1855. Kugler présente l'histoire de l'art comme une totalité, suivant un récit cohérent, de ces débuts à l'époque contemporaine. Suivant une structure à la fois chronologique et géographique, il divise l'art en quatre grandes époques : la préhistoire, l'époque classique, romantique (le Moyen-Âge) et moderne (de la Renaissance au présent). Sur Kugler dans l'historiographie, voir notamment KARGE 2013. Voir aussi ESPAGNE, SAVOY et TRAUTMANN-WALLER 2010.

<sup>13</sup> Sur la réception du *Handbuch* d'histoire de l'art en Angleterre, voir GRIENER 2008, pp. 180-185.

<sup>14</sup> Six planches sont imprimées en chromolithographie par les éditeurs Day & Son, les mêmes qui publient et impriment la *Grammar of Ornament*.

<sup>15</sup> CUNDALL 1855. Dans les années 1840, Cundall a publié la série à succès pour enfants de la collection *Home Treasury*, dirigée par Henry Cole sous le pseudonyme de Felix Summerly. Sur Cundall, voir MCLEAN 1976.

<sup>16</sup> L'ouvrage est intitulé : *Examples of Ornament. Selected chiefly from works of art in the British Museum, the Museum of economic geology, the Museum of ornamental art in Marlborough House, and the new Crystal Palace*.

<sup>17</sup> WORNUM 1856. C'est également chez Chapman and Hall que paraît le *Drawing Book* de Dyce : DYCE 1842-1843.

<sup>18</sup> WORNUM 1847. Wornum est nommé conservateur de la National Gallery en 1854. Comme le souligne Pascal Griener, les *Handbücher* germaniques sont adaptés au marché britannique de manière pragmatique, en faisant abstraction de leur contenu philosophique. Voir GRIENER 2008, pp. 180-185. Le *Handbuch* de Kugler paraît ainsi avec des gravures sur bois dans le texte.

<sup>19</sup> En 1851, son essai sur l'art ornemental de l'Exposition universelle de Londres pose les bases d'une approche historique et théorique de l'ornement et remporte le prix de l'*Art-Journal*, dans WORNUM 1851.

<sup>20</sup> WORNUM 1856, p. iv.

<sup>21</sup> « schools or styles », dans WORNUM 1856, p. 109.

<sup>22</sup> Wornum divise l'histoire de l'ornement entre styles égyptien, grec, et romain pour l'Antiquité ; byzantin, sarrasin, gothique pour le Moyen Âge ; Renaissance, Cinquecento et Louis XIV pour l'époque moderne. Pour lui, l'art ornemental symbolique des Égyptiens atteint sa perfection dans l'art esthétique grec, pour décliner ensuite à la fin de l'Empire romain, selon le schéma winckelmannien. Le Moyen Âge marque un retour à une vision symbolique et le développement de l'art religieux, chrétien d'une part, islamique de l'autre. La Renaissance initie une nouvelle étape de renouveau esthétique qui culmine au XV<sup>e</sup> siècle dans le style qu'il nomme Cinquecento, et qu'il considère comme le plus abouti. À partir de Louis XIV, une nouvelle phase de déclin s'amorce, pour aboutir au rococo, qui clôt cette histoire de l'art ornemental avec la fin de l'Ancien Régime, ne laissant place à aucun renouveau de l'ornement à l'époque contemporaine.

<sup>23</sup> « flat » et « round », dans WORNUM 1856, p. 9.

<sup>24</sup> Voir GO, p. 58.

<sup>25</sup> Sur le rôle des bibliographies comme instrument de légitimation scientifique, voir HURLEY 2008, p. 22 et COMPAGNON 1979, pp. 332-334.

<sup>26</sup> Le terme *recueil* peut désigner tout aussi bien l'opération qui préside à la réalisation d'une collection que cette collection elle-même. Sur les définitions et emploi du mot, voir CASTEX 2010, pp. 141-149 et CASTEX 2014.

<sup>27</sup> Comme le rappellent bien Pascal Griener et Cécilia Hurley dans GRIENER et HURLEY 2001, pp. 341-342.

<sup>28</sup> Rémi Labrusse différencie la *grammaire* du *recueil*, insérant le premier dans une approche analytique qui propose « un effort d'engendrement réflexif du futur » alors que le recueil procède essentiellement d'un savoir documentaire, dans LABRUSSE 2010, p. 101. Voir aussi *Islamophilies* 2011, p. 206.

<sup>29</sup> Voir GRIENER 2008, p. 170 ; SÉROUX D'AGINCOURT 1810-1823. Jones en traduit les textes introductifs pour l'édition anglaise de 1847 : SÉROUX D'AGINCOURT 1847. Le nom de Jones n'y apparaît

pas mais c'est Michael Darby qui a retrouvé la documentation indiquant sa participation. Voir DARBÝ 1974, pp. 144-145. Voir également KLEIN 2013.

<sup>30</sup> En 1851, Wornum manifeste justement le besoin de disposer d'une sorte d'inventaire des styles ornementaux. Il écrit : « The time has perhaps now gone by, at least in Europe, for the development of any particular or national style, and for this reason it is necessary to distinguish the various tastes that have prevailed throughout past ages, and preserve them as distinct expressions ; or otherwise, by using indiscriminately all materials, we should lose all expressions, and the very essence of ornament, the conveying of a distinct aesthetic expression, be utterly destroyed », dans WORNUM 1851, p. xxii. L'idée de progrès futur, essentielle pour Jones, est ainsi absente chez Wornum, qui se contente d'être un historien et non un créateur.

<sup>31</sup> Voir par exemple BØE [1957] 1979, pp. 40-56 ; BELL 1963, pp. 51-63 ; NAYLOR 1990, pp. 110-111.

<sup>32</sup> LEBEN 2004a, pp. 6-63 et PUETZ 1999, pp. 217-239. Il existe pourtant une Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce (aujourd'hui la Royal Society of Arts), fondée en 1754 dans le but de promouvoir l'industrie nationale. De fait, la situation n'est pas aussi simple, les deux pays jouant sans cesse sur la concurrence et l'émulation pour affirmer sa supériorité sur son voisin et encourager ainsi un plus fort développement de sa propre industrie décorative. Pour un aperçu de la situation générale des arts décoratifs en Grande-Bretagne, voir LUBBOCK 1995.

<sup>33</sup> *Report from the Select Committee [1835-1836]* 1968. Sur ce rapport, la naissance de l'école de Londres et les débuts du système d'enseignement des arts décoratifs britanniques, se référer à BØE [1957] 1979, pp. 40-56 ; BELL 1963, pp. 51-63 ; MACDONALD 1970, pp. 60-128. Bell remarque que la décision de créer l'école avait déjà été prise avant la publication du rapport en 1836, dans BELL 1963, p. 60.

<sup>34</sup> *Report from the Select Committee [1835-1836]* 1968, Part I, p. iii. Le système d'enseignement français était surtout apprécié pour le fait qu'il combinait enseignement artistique, théorique et pratique, comme dans les écoles des manufactures lyonnaises. Pour un aperçu sur la question de l'enseignement des arts décoratifs en Europe vers le milieu du siècle, consulter PEVSNER 1940, pp. 245-248 ; MACDONALD 1970, pp. 78-80 ; BALLON 1996, pp. 77-84.

<sup>35</sup> *Report of the Select Committee [1835-1836]* 1968, Part II, Report of August 1836, p. vi.

<sup>36</sup> WATERFIELD et ILLIES 1995, pp. 47-59.

<sup>37</sup> *Report of the Select Committee [1835-1836]* 1968, Part I, pp. 1-9. Rien de la sorte n'existe encore en Angleterre, qui accuse dans ce domaine un énorme retard par rapport à ses voisins continentaux. Les œuvres d'art présentes sur le territoire britannique sont encore reléguées dans les collections privées, dans les demeures nobiliaires campagnardes et invisibles du public. Ce n'est qu'en 1824 qu'une première collection nationale est établie, la National Gallery, à l'aménagement de laquelle Waagen prend d'ailleurs part. Mais ce sera seulement avec la création du Museum of Ornamental Art d'Henry Cole en 1852 que l'idée anticipée par Waagen en 1835 d'une collection d'objets manufacturés sera finalement mise en œuvre.

<sup>38</sup> BEUTH et SCHINKEL 1821-1830. Comme initiative similaire, mais de nature privée, mentionnons la collection de modèles pour les artisans du baron Alexander Von Minutoli (1806-1887). Dans son château de Leignitz (aujourd'hui Legnica), le baron avait réuni de nombreux objets d'arts décoratifs et la collection était ouverte au public. À ce sujet, voir NETZER 2011, pp. 47-51.

<sup>39</sup> Voir *Report from the Select Committee [1835-1836]* 1968, Part II, p. 32 et pp. 195-196. Les ouvrages de Wilhelm Zahn sont également très recherchés par les décorateurs anglais.

<sup>40</sup> DARBÝ 1974, pp. 18-21.

<sup>41</sup> Le premier directeur de l'établissement est John Buonarroti Papworth (1775-1847), un architecte qui met en place un curriculum qui comprend le dessin, le modelage, des leçons d'histoire du goût et une connaissance théorique des styles. Il est remplacé en 1838 par William Dyce, qui se situe dans la lignée de la réforme des arts décoratifs germaniques. En 1843, le troisième directeur est Charles Heath Wilson (1809-1882), qui doit faire face en 1845 à une rébellion des étudiants voulant obtenir l'intégration de l'étude de la figure humaine dans le cursus de l'école. En 1846-1847, un Special Committee du Board of Trade mettra en place un triumvirat composé de H. J. Townsend (en tant que *Master of Form*), J. C. Horsley (en tant que *Master of Colour*) et William Dyce (en tant que *Master of Ornament*). En 1847, Horsley et Dyce partent et sont remplacés respectivement par Richard Redgrave et J. R. Herbert. Voir BELL 1963, pp. 67, 71-73, 154-174 et MACDONALD 1970, pp. 116-128.

<sup>42</sup> Germanophile enthousiaste, amis des Nazaréens, Dyce avait tout d'abord été chargé de se rendre sur le continent en septembre 1837 afin d'étudier les différentes méthodes d'enseignement adoptées dans les écoles européennes. Allant en France, en Prusse et en Bavière, il publie à son retour deux rapports sur le sujet. C'est surtout l'exemple allemand qui l'intéresse, en particulier le modèle des *Gewerbeschulen* bavaoises qui développent une approche plus technique de l'enseignement des

arts décoratifs. Sur le sujet, voir BELL 1963, pp. 83-85; MACDONALD 1970, pp. 80-82 et WAINWRIGHT 2002a, p. 6. Sur Dyce, voir POINTON 1979.

La méthode de Dyce suit une approche progressive. L'étudiant commence par une série de tracés à main levée de lignes droites et courbes, connus sous le nom de *tracés de Dyce*, et procède ensuite à la copie des formes géométriques simples, puis complexes, en deux dimensions, puis en trois dimensions, jusqu'à parvenir finalement à l'ornement intégral gravé. Cette méthode est diffusée à travers le *Drawing Book of the Government School of Design* (1842-1843), un ouvrage qui sera repris par le Department of Practical Art d'Henry Cole à partir de 1852. L'objectif principal est d'établir une méthode de dessin systématique et adaptée à la production en série, fondée sur le dessin linéaire. Des trois volumes initialement prévus, seul le premier est publié. Voir DYCE 1842-1843.

<sup>43</sup> En 1844, la bibliothèque de l'école contient déjà cent-quarante-cinq ouvrages sur l'ornement et l'architecture, mais la nécessité de se procurer de nouveaux modèles est continuellement mentionnée par le comité. Voir par exemple le *Report* [1844] 1968, p. 18, et pp. 54-55.

<sup>44</sup> « It therefore seems to be highly desirable to provide at a cheap rate examples derived from the best and purest sources, for the guidance of all who are interested in the improvement, or engaged in the practice, of ornamental art, and for securing to the Schools the advantage of a *uniform series of drawing*, executed on a large scale, and illustrating the most important styles of antiquity, the middle ages, and of the revival » (*italiques ajoutées*), dans *Report* [1846] 1968, p. 10.

<sup>45</sup> GRUNER 1844. Sur Gruner, voir RUSSELL 1997, pp. 85-90.

<sup>46</sup> GRUNER 1850 et BRAUN 1850.

<sup>47</sup> Dès 1846, Gruner participe d'ailleurs à l'enrichissement de la collection, ramenant « from Rome and various other parts of Italy, casts of ornament in various styles, and numerous tracings accurately colored on the Spot, in Pompeii, the Palazza (sic) del T at Mantua, in Verona, Brescia, & », dans *Report* [1846] 1968, p. 10. On va toutefois lui reprocher son choix de motifs pompéiens, un style, qui bien que recommandé par le comité de 1835-1836, est désormais jugé comme moralement décadent par certains membres du comité, et donc inapproprié à l'éducation des étudiants. Il faut toutefois noter que seules cinq des quatre-vingts planches du recueil sont consacrées à des motifs pompéiens. La publication de Gruner marque dans tous les cas le point culminant de la période pompéienne qui a caractérisé le directorat de Charles Head Wilson. Sur Gruner et l'école, se reporter à : BELL 1963, pp. 181-182 et 189-190 ; DARBY 1974, pp. 317 et 321 ; DURANT [1986] 1987, p. 13 et LEVI 1990, vol. 2, pp. 36-37.

<sup>48</sup> Sur le Department of Practical Art et son enseignement, voir MACDONALD 1970, pp. 157-187. Le système de South Kensington fera l'envie des autres pays européens et notamment de la France. Sur la situation en France à la même époque, voir LAURENT 1999, pp. 95-101.

<sup>49</sup> Sur Cole en général, se référer à BONYTHON 2003.

<sup>50</sup> Cole connaît John Mill personnellement. Voir BONYTHON et BURTON 2003, pp. 26-35.

<sup>51</sup> Parmi ces artistes se trouvent Richard Redgrave et John Bell qui collaborent également avec la Government School of Design de Londres. Voir BØE [1957] 1979, pp. 47-50 et BONYTHON et BURTON 2003, pp. 79-98.

<sup>52</sup> Le *Journal of Design and Manufactures* paraît entre mars 1849 et février 1852. Créé en collaboration avec Redgrave, il contient des échantillons de textiles originaux. Sa ligne éditoriale est toutefois initialement assez confuse. Les objets français présentés lors de l'exposition industrielle de 1849 y sont par exemple très admirés, la France apparaissant comme la patrie du bon goût, alors que progressivement les produits français vont être associés à la débauche morale et aux excès de l'Ancien Régime. Voir BØE [1957] 1979, pp. 50-56 et BELL 1963, pp. 220-222.

<sup>53</sup> En 1848, Cole rédige pour le Board of Trade trois rapports sur l'école, dans lequel il dénonce les mauvaises conditions de son administration et parvient à faire nommer une commission parlementaire en 1849 afin d'étudier la situation. Il propose notamment de centraliser le pouvoir exécutif autour de la figure d'une seule personne et non plus d'un comité pour mettre fin aux nombreux conflits et hésitations qui ont caractérisé l'administration de l'école depuis ses débuts.

<sup>54</sup> C'est ce que suggère Carol Flores, qui mentionne que Cole aurait passé une commande à Jones pour l'illustration d'un livre en 1844, sans toutefois préciser lequel, dans FLORES 2006, p. 79.

<sup>55</sup> *Journal d'Henry Cole*, National Art Library, Londres, cote 45.C.100/1847.

<sup>56</sup> « The Cole Circle », dans : PEVSNER 1972, pp. 157-167.

<sup>57</sup> La question de savoir qui définit l'idéologie du Department est sujette à débat. En 1858, Wyatt écrit que les idées que Redgrave présente en 1852 sont développées à partir de celles de Jones, dans WYATT 1858, p. 73.

<sup>58</sup> JONES 1851.

<sup>59</sup> JONES [1852] 1863. Jones cherche alors à légitimer sa position en citant notamment A.W.N. Pugin, Séroux d'Agincourt, M.D. Wyatt ou Charles Eastlake. Pour une analyse détaillée de ces conférences, se reporter à FLORES 1996.

<sup>60</sup> En mars, Cole lui propose une charge de professeur, mais Jones refuse. Voir *Journal d'Henry Cole* à la date du 29 mars 1852.

<sup>61</sup> Se référer également à DENIS 1997, pp. 107-116.

<sup>62</sup> Lors de la commission de 1835-1836, Waagen avait souligné l'utilité de disposer d'exemples d'objets manufacturés afin de stimuler la création des étudiants. Il avait également attiré l'attention sur l'importance d'éduquer le goût du public, à travers l'accès à des collections d'objets antiques et médiévaux, en ayant notamment recours à des « instructors to teach the people on what principles those models have been formed », dans *Select Committee 1835-1836*, Part I, p. 11. C'est un tel modèle que Cole cherche à développer vingt ans plus tard.

<sup>63</sup> Dès 1838 le conseil d'administration de l'école établit une politique d'achat afin de former des collections pour l'usage des étudiants. Constituée en grande partie de copies d'antiques et d'œuvres de la Renaissance, elle contient également des copies de grands maîtres italiens des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, de nombreux motifs pompéiens, fournis notamment par Ludwig Gruner, une copie intégrale et grandeur nature des Loges de Raphaël, réalisée par Richard Evans, ainsi que des moulages de l'Alhambra offerts par Owen Jones. Il ne s'agit toutefois pas d'un ensemble cohérent, mais plutôt d'un amoncellement d'objets, qu'on ne se préoccupe ni de classer ni de répertorier. Sur l'origine des collections du musée de la Government School of Design de Somerset House, se référer à l'article de WAINWRIGHT 2002a et BURTON 1999, pp. 17-21.

<sup>64</sup> Plus important encore, Cole souhaite rendre ces collections accessibles non seulement aux étudiants, mais également à ceux qui n'ont pas accès à l'école, et donc aux producteurs et au public, ce dernier tenu pour principal responsable de la décadence du goût. Il est à ses yeux essentiel de diffuser les meilleurs exemples à tous les niveaux, car alors seulement il sera possible d'espérer une quelconque amélioration des arts décoratifs nationaux.

<sup>65</sup> Sur le sujet, voir WAINWRIGHT 1994b, p. 359 et WAINWRIGHT 2002b pp. 28-29 ; DARBY 1974, p. 315 ; BURTON 1999, pp. 26-40.

<sup>66</sup> *Catalogue* [1852]. Les annotations de Cole dans son journal permettent de suivre les différentes étapes de cette collaboration. Le 5 février 1852, il indique « O Jones brought his paragraph on Patterns ». Il s'agit vraisemblablement des considérations sur les objets indiens que celui-ci doit publier dans le catalogue à venir. Le 21 février, il écrit « Owen Jones called, angry at Bruce Allens prospectus, wd undertake the Catalogue of Manufactures » (sic). Jones s'occupe de l'aménagement du musée dans le courant du mois d'avril, comme l'indiquent deux entrées dans le journal, à la date du 3 avril (« Marlboro House : on arrangement of Manufactures with O Jones and RR ») et du 12 avril 1852 (« O Jones to settle arrangements in Museum »), dans *Journal d'Henry Cole*.

<sup>67</sup> « permanent objects of study » et « by their contemplation obtain a knowledge of principles », dans JONES [1852b], p. 9.

<sup>68</sup> « Examples of False Principles in Decoration », dans *Appendix 1852*, pp. 78-88. Voir FRAYLING 2010.

<sup>69</sup> À la date du 2 juin 1852, Cole note dans son journal « O Jones called and said Crystal Palace wd beat us in Museum » (sic), ce qui a été interprété par Michael Darby comme le signe d'une rupture entre les deux hommes, dans Darby 1974, p. 323. L'entreprise de Sydenham s'avère beaucoup plus avantageuse sur le plan financier (voir aussi note du 28 juin 1852 dans *Journal d'Henry Cole*). Le facteur économique est sans doute déterminant dans le choix de Jones de quitter le Department of Practical Art, où des problèmes financiers s'étaient déjà manifestés (voir les notes du journal de Cole des 8 et 10 mai, ainsi que 24 juin 1852 dans *Journal d'Henry Cole*). Cette nouvelle entreprise ne marque pourtant pas une rupture avec Cole, mais constitue une autre initiative qui s'insère dans la volonté de diffuser des modèles de qualités et améliorer la production des arts nationaux. Comme le note Ferry, le musée de Sydenham et celui de Marlborough House participent tous deux du même élan pédagogique issu de l'Exposition de 1851, dans FERRY 2004, pp. 123-24. Cole est également invité à participer à l'entreprise de Sydenham (voir la note du 21 décembre 1854 dans *Journal d'Henry Cole*). De plus, Cole et Jones continuent à se fréquenter même après que ce dernier ait commencé à travailler à la reconstruction du Crystal Palace, comme le journal de Cole l'indique. Jones aura encore l'occasion de collaborer plus tard avec le musée de South Kensington, notamment lors de la décoration des *Oriental Courts* (1863).

<sup>70</sup> « promoted by the government's design education establishment », dans SNODIN et STYLES 2004, p. 40.

<sup>71</sup> Manuscrit de la *Grammar of Ornament*, Royal Institute of British Architects (RIBA), Drawings Collection [VOL/19]. Sur le dos de la couverture, une inscription à l'encre noire indique « Presented by the Misses Jones. 15th October 1880 ».

<sup>72</sup> Manuscrit RIBA.

<sup>73</sup> Cahiers de Charterhouse, archives de Charterhouse School, Godalming, Surrey. C'est dans cette école, alors située à Londres, que Jones étudie entre mars 1818 et août 1819. Nous remercions Ka-

thryn Ferry de nous avoir signalé l'existence de ces manuscrits. Ces cahiers ont été mentionnés par Kathryn Ferry dans sa thèse de doctorat et Stéphanie Moser. Voir FERRY 2004, pp. 172-176 et MOSER 2012, pp. 228-229.

<sup>74</sup> Le contenu du premier volume s'articule de la sorte : croquis pour le titre de la *Grammar of Ornament* (feuillet 4) ; version finale du dessin précédent (f. 5) ; croquis de plantes (f. 5 verso) ; croquis de plantes (f. 6) ; croquis de plantes (f. 8) ; motifs persans (f. 10) ; motifs assyriens (f. 12) ; motifs assyriens (f. 14) ; photographies de motifs Renaissance (f. 16) ; motifs byzantins, médiévaux et Renaissance (f. 18) ; motifs byzantins, médiévaux et Renaissance (f. 20) ; motifs indiens et turcs (f. 22) ; motifs sanscrits, persans et français (f. 24) ; motifs médiévaux enluminés (f. 26) ; motifs médiévaux arméniens et anglais (f. 28) ; motifs Renaissance (f. 30) ; motifs de tapisseries Renaissance du musée de Cluny (f. 32) ; motifs médiévaux et Renaissance du musée de Cluny et du Louvre (f. 34) ; motifs du musée de Cluny, du Louvre, indiens et turcs (f. 36) ; motifs égyptiens (f. 38) ; motifs grecs (f. 40) ; motifs Renaissance de poterie (f. 42) ; motifs du Yucatán et primitifs (f. 46) ; motifs arabes et grecs (f. 48) ; motifs chinois et assyriens (f. 50) ; motifs égyptiens (f. 52) ; motifs de mosaïques médiévales (f. 54).

<sup>75</sup> « O. Jones comes with his materials for the *Grammar of Ornament* », dans *Journal d'Henry Cole*.

<sup>76</sup> JESPERSEN 1984, p. 16.

<sup>77</sup> FERRY 2004, pp. 172-174. Remarquons toutefois l'absence de l'Inde, tout comme de la Chine, à l'ouverture du Crystal Palace de Sydenham. En effet, en 1854 Jones choisit d'exclure l'Inde, pourtant si admirée dans le milieu de Cole, des *architectural courts*. Cette exclusion est de nature idéologique et lui permet de reporter toute l'attention sur l'*Alhambra Court*, qui représente alors le seul élément oriental dans le parcours historique idéal qu'il crée. L'Alhambra, palais nasride occupé par les rois catholiques, représente un parfait trait d'union entre les deux allées des *courts* qui illustrent les arts païens et chrétiens. En un certain sens, elle marque symboliquement la prise de possession « occidentale » de l'art « oriental ».

<sup>78</sup> « it would be far beyond the limits of the powers of any one individual to attempt to gather together illustrations of the innumerable and evervarying phases of Ornamental Art. It would be barely possible if undertaken by a Government », dans *GO*, p. 1.

<sup>79</sup> Le journal de Cole mentionne des visites de Day à l'école, les 19 et 22 mars 1852. Jones était présent lors de la première rencontre. Il semble que l'éditeur ait voulu à un certain moment collaborer avec l'école mais que cela n'ait pas été possible car l'établissement avait déjà un accord avec un autre éditeur. Cole indique en effet à la date du 30 avril « Day abt Lithography admitted that there must be one publisher for the works issued by the Department », dans *Journal d'Henry Cole*. Pourrait-on alors penser que ce soit Jones qui ait porté Day (éditeur avec lequel il avait déjà travaillé) au Department ? Day et Jones auraient-ils tenté de se procurer la collaboration du Department pour publier la *Grammar of Ornament* ?

<sup>80</sup> L'emploi de la *Grammar of Ornament* pour l'enseignement de l'école n'est pas mentionné dans les rapports officiels du Department of Practical Art ni dans ceux du Department of Science and Art. La seule référence concerne la distribution de copies comme prix pour les écoles d'art nationales. Voir par exemple *Report* 1858, p. 40 et *Report* 1859, pp. 18 et 66. Une liste des ouvrages publiés par le Department of Practical Art se trouve au dos de la couverture du catalogue du musée, dans *Catalogue* 1852. Plus tard une collection de vingt-cinq exemples d'ornements colorés, adaptés à partir d'exemples authentiques, sera établie. Voir *Report* 1854, pp. 70-71. Parmi les publications soutenues par Cole, citons celle, entreprise dix ans plus tard, d'un catalogue universel d'ouvrages d'art, réalisé à partir de 1865 : POLLEN 1870. Sur le sujet, voir BONYTHON et BURTON 2003, pp. 236-238.

<sup>81</sup> « the Schools of Design ought never themselves to publish. When they find a work of authority which tends to improve designs, it is proper that they should give encouragement to such a work, because the work there stands upon its own merits, and is defensible upon its merits ; and by giving that sort of assistance you do not interfere with the motive on the part of the author and the publisher to spread the work about ; for it is their interest, in addition to the Government patronage of the thing, to circulate as many copies as possible », dans *Report* [1849] 1968, pp. 192-193.

<sup>82</sup> Portant plus d'attention aux principes théoriques qu'au reste de l'ouvrage, Darby considère que le volume représente un moyen de transmettre les exemples du musée aux étudiants de province, dans DARBY 1974, p. 317. Or, comme il sera vu par la suite, une analyse plus attentive du contenu des planches vient contredire cette hypothèse.

<sup>83</sup> « ...we are almost astounded at what the artists and publishers have accomplished. Such a publication would have been considered, not many years ago, the labor of a life, and the project of a Lorenzo de Medici (...) », dans AN. 1857, p. 67.

<sup>84</sup> Jones le souligne dans la préface et le fait est mentionné dans la presse : AN. 1857, p. 67.

<sup>85</sup> Les seuls textes datés sont ceux de Waring. Portant la mention septembre et octobre 1856, ils viennent confirmer cette hypothèse.

<sup>86</sup> Il est possible de retracer la chronologie de leur élaboration. Six premiers principes apparaissent dans les articles « Gleanings from the Great Exhibition of 1851 » que Jones publie en juin 1851 dans le *Journal of Design and Manufactures*. Il s'agit des futurs principes 5, 6, 7, 14, 15, et 16 dédiés à l'emploi de la forme et de la couleur, dérivés de l'observation des produits orientaux exposés au Crystal Palace de Hyde Park. D'autres sont par ailleurs déjà présents dans le texte mais non sous forme d'axiomes, comme dans Jones 1851, p. 91. La majeure partie est toutefois établie l'année suivante, alors que Jones travaille à l'aménagement du Museum of Ornamental Art de Marlborough House. Le 28 avril 1852, dans la conférence intitulée « An attempt to define the principles which should regulate the employment of colour in the decorative arts » qu'il donne à la Society of Arts, Jones développe ses observations sur l'emploi de la couleur en Orient et présente une liste de vingt-deux principes théoriques sur l'emploi de la couleur et des formes stylisées, correspondant aux futures propositions 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34 et 35, dans JONES 1852a, pp. 255-300. En juin, lors des conférences données au Department of Practical Art, neuf autres principes viendront s'ajouter à cette liste : les propositions 1, 2, 3, 9, 10, 11, 12, 36 et 37, dans Jones [1852] 1863. Dans la *Grammar of Ornament*, ils seront réorganisés, certains seront légèrement modifiés, et trois autres ajoutés (4, 8, 28).

Bien que ces principes s'accordent avec les idées développées par Jones depuis la fin des années 1830, leur formulation sous forme d'axiomes est d'ailleurs très probablement due à l'intervention de Cole, comme Van Zanten et Darby l'ont souligné. Voir DARBY 1974, pp. 306-309 et p. 311, ainsi que VAN ZANTEN 1977, pp. 254-255.

<sup>87</sup> Les chapitres sur l'ornement byzantin et élisabéthain sont respectivement datés de septembre et d'octobre 1856.

<sup>88</sup> Voir GO, p. 67. De même, le chapitre sur l'ornement égyptien retranscrit plusieurs passages du guide de l'*Egyptian Court*, sans qu'il en soit toutefois fait mention dans le texte. Comparer par exemple JONES 1854a, p. 4 et GO, p. 22.

<sup>89</sup> WYATT et WARING 1854 ; WYATT et WARING 1854b ; WYATT et WARING 1854c. Waring est entre autres l'auteur d'une étude sur l'architecture italienne et espagnole : WARING 1850.

<sup>90</sup> Ayant dans un premier temps étudié la sculpture auprès de Joseph Nollekens, Joseph Bonomi a pris part en 1824 à l'expédition d'Égypte organisée par l'écossais Robert Hay, puis en 1842 à celle du gouvernement prussien dirigée par Karl Lepsius, résidant pendant près de dix ans en Égypte. Particulièrement habile à transcrire l'écriture hiéroglyphique, il collabore à de très nombreux ouvrages d'égyptologie. En 1861, il est nommé conservateur du Soane Museum.

<sup>91</sup> En 1852, Richardson est responsable de la Special Evening class in Architectural Detail and construction. En 1846, il enseigne déjà le dessin architectural et ornemental à la Government School of Design à Somerset House. Parmi ses publications sur l'art élisabéthain, citons : RICHARDSON 1840. Il est également l'auteur d'un ouvrage sur l'ornement : RICHARDSON 1851. Voir MACDONALD 1970, p. 169.

<sup>92</sup> Dresser est généralement considéré comme l'héritier spirituel de Jones. Sur Dresser et l'école, voir DURANT 2004, pp. 47-59.

<sup>93</sup> Bury a une bonne connaissance de l'art médiéval, ayant notamment dessiné des planches dans PUGIN [1836] 1841. Sur Bury et Jones, voir DARBY 1974, note 68, p. 99.

<sup>94</sup> WESTWOOD 1843-1845. Jespersen suggère qu'ils se sont rencontrés par l'intermédiaire de l'illustrateur Henry Noel Humphreys, avec lequel Jones collabore à divers projets dans les années 1840. Voir JESPERSEN 1984, p. 23. Westwood deviendra titulaire d'une chaire de zoologie des invertébrés au Magdalen College d'Oxford à partir de 1861.

<sup>95</sup> Les cahiers de Chatterhouse contiennent notamment des exemples d'ornements sanscrits et arméniens, deux styles qui ne figurent pas dans la GO.

<sup>96</sup> Exception à la règle : la planche 98 dessinée par Christopher Dresser, dont le contenu et la composition illustrent la vision du Department of Science and Art et qui se présente comme un ensemble indépendant.

<sup>97</sup> James William Wild étudie à la Royal Academy et, à l'âge de 26 ans, a déjà construit six églises. Il est notamment l'auteur de Christ Church à Streatham, décorée en partie par Jones. Le 8 septembre 1842, Jones épouse la sœur de Wild, Isabella Lucy. Wild passe plusieurs années en Égypte, et met en place l'hypothèse de construction des pyramides, diffusée par Lepsius et aujourd'hui acceptée. Après son retour en Angleterre, il devient un expert pour l'art arabe au South Kensington et puis commissaire au musée Soane, où il succède à Bonomi. À son sujet, voir DARBY 1974, pp. 24-26 et THOMAS 2011, pp. 71-101. Les carnets de Wild sont conservés dans la Prints and Drawings Collection du Victoria and Albert Museum de Londres.

<sup>98</sup> « whenever the material has been gathered from published sources, it has been acknowledged in the body of the work », dans GO, p. 3. Dans la pratique, il est cependant difficile de retrouver la place du motif dans la publication originale, car les références demeurent souvent vagues, se résument

dans plusieurs cas au seul nom de l'auteur, sans même aucune mention du titre de l'ouvrage.

<sup>99</sup> SALZENBERG 1854, ZAHN 1828-1859, TAYLOR et CRESY 1821, VULLIAMY 1823. D'autres motifs sont empruntés à Zahn dans le chapitre sur l'ornement italien.

<sup>100</sup> Quelques recueils d'ornements apparaissent également, comme ceux de Zahn ou Gruner. Dans le chapitre sur l'ornement italien, des recueils d'ornemanistes des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles sont en outre cités. Ces répertoires sont alors traités comme des sources historiques directes.

<sup>101</sup> JONES 1856. Pour un aperçu général sur Day & Son, voir TIDMAN 1997, pp. 13-77.

<sup>102</sup> Cette maison d'édition naît de la collaboration du lithographe belge Louis Hague (1806-1885) avec l'éditeur londonien William Day (1797-1845). En 1852, la compagnie prend le nom de Day & Son, suite au départ de Haghe. Elle fait faillite en 1867. En 1865, Jones figure comme l'un de ses directeurs. DARBY 1974, pp. 52-53 et p. 123 et TIDMAN 1997, p. 36.

<sup>103</sup> AN. 1856a, p. 281.

<sup>104</sup> AN. 1856b, p. 61.

<sup>105</sup> « General Principles in the Arrangement of Form and Colour, in Architecture and the Decorative Arts », dans *GO*, pp. 5-8. Voir annexe 2, pp. 235-239.

<sup>106</sup> Jones ne choisit pas de présenter ce texte dans un volume à part, comme le fait Gruner six ans plus tôt, mais d'en faire l'une des composantes de son in-folio.

<sup>107</sup> Les collaborateurs de Bedford sont William Robert Tymms, Albert Warren, H. Fielding et S. Sedgfield, dans *GO*, p. 4.

<sup>108</sup> AN. 1856c, p. 320.

<sup>109</sup> Tout comme cela avait été le cas pour le livre de Gruner, le coût trop élevé de la *Grammar of Ornament* fut critiqué, ainsi que le rappelle Darby dans DARBY 1974, p. 321. La deuxième édition, de format in-4°, fut publiée par Day & Son en 1865 et vendue au prix de 5 guinées, soit le quart de celui de l'édition in-folio impérial de 1856. Elle servit de modèle pour toutes les éditions suivantes publiées par Bernard Quaritch jusqu'en 1910. Pour une liste des différentes éditions, voir Annexe 1.

<sup>110</sup> La lithographie en couleur fut mise au point près de trente ans après l'invention de la lithographie, attribuée au munichois Aloys Senefelder. Ce mode de reproduction planographique, basé sur la réaction chimique de répulsion entre l'eau et l'huile, permet une plus grande facilité d'exécution puisque le dessin se fait directement sur une pierre plate d'origine calcaire. D'abord employée pour la diffusion musicale, la lithographie devient rapidement l'une des méthodes les plus utilisées pour la reproduction des images.

Si des essais de lithographies en couleurs avaient déjà été tentés par Senefelder, la première mention du terme apparaît chez Godefroy Engelmann, dans ENGELMANN 1837, dans lequel il présente un système de reproduction reprenant la méthode trichromique de Jakob Christoph Le Blon. Dès la fin des années 1820, la lithographie en couleur est toutefois déjà employée avec succès pour les illustrations de livres d'architecture ou d'antiquités, comme les ouvrages de Wilhelm Zahn ou Karl Boetticher en Prusse. Au sujet de la lithographie et de son développement, voir TWYMAN 1970, ainsi que GASCOIGNE 1997 et MCLEAN [1963] 1972. Sur la chromolithographie, voir TWYMAN 2007.

<sup>111</sup> Jones avait collaboré avec la maison d'édition lorsqu'elle s'appelait encore Day & Hague, s'adressant initialement à eux pour imprimer les planches de son ouvrage sur l'Alhambra. L'entreprise apparaissant comme trop conséquente, Jones avait toutefois dû s'en charger seul, mettant en place une presse typographique à son domicile de John Street, Adelphi. Sur l'histoire de cette publication, se reporter à la note 10 de l'introduction. À partir de 1842, l'adresse de Jones qui figure sur ses impressions, est 9, Argyll Place, près de Regent Street.

<sup>112</sup> Son illustration des poèmes de John Gibson Lockhard, *Ancient Spanish Ballads*, publiés par l'éditeur John Murray en 1841 a été définie par Ruari McLean comme « the most colourful and lavish book, produced for the gift book market, that London had yet seen », dans MCLEAN [1963] 1972, p. 80. Voir LOCKHARD 1841. Jones n'est toutefois pas l'inventeur de ce procédé, contrairement à ce qui a parfois été dit, notamment dans FRANKEL 2003.

<sup>113</sup> Il s'agit de petits volumes au texte souvent biblique. MCLEAN [1963] 1972, p. 81.

<sup>114</sup> JONES 1845. Les pages des volumes étaient souvent en papier cartonné pour rappeler la consistance des parchemins médiévaux.

<sup>115</sup> L'importance de l'art oriental et islamique dans la *Grammar of Ornament* est l'aspect qui a le plus attiré l'attention des historiographes. L'interprétation du livre a souvent été perçue dans le contexte de la définition de l'orientalisme donnée par Edward Said dans SAID [1978] 1995. Pour approfondir la question, voir : DARBY 1974 et DARBY 1983, pp. 61-121 ; SWEETMAN 1988, pp. 160-176 ; CRINSON 1996, pp. 30-36 ; WATANABE 1994, pp. 439-442 ; FERRY 2004 et *Islamophilies* 2011.

<sup>116</sup> Aussi vaste soit-elle, cette vision n'en demeure pas moins sélective et l'on notera par exemple l'absence de motifs romans, russes ou provenant du Japon, dont l'art va connaître un si grand succès dans la seconde moitié du siècle. Cela a induit quelques imprécisions, comme dans : GERE et WHITE-



WAY 1993, p. 69. Bien que le Japon demeure longtemps inaccessible aux Européens, raison pour laquelle son art est souvent considéré comme le reflet de l'art chinois, on trouve déjà des motifs indiqués comme japonais dans PHILLIPS 1838.

<sup>117</sup> Manuscrit RIBA.

<sup>118</sup> La mention des ornements gothiques enluminés est également liée à son intérêt pour la production de livres d'enluminures en chromolithographie.

<sup>119</sup> Cette division se retrouve encore sur quelques-unes des planches, telles les planches byzantines (planches 28, 29, 30), celtiques (planches 63, 64) et médiévales (planches 66, 69, 70).

<sup>120</sup> RUSKIN 1851-1853. Cette hypothèse de J. K. Jespersen se réfère à un CD non daté et non publié, mentionné dans FLORES 1996, p. 227 et FLORES 2006, p. 98.

<sup>121</sup> Kathryn Ferry estime au contraire que c'est la parution même de cet ouvrage qui a incité Jones à inclure initialement ce style dans la *Grammar of Ornament*, dans FERRY 2004, p. 175.

Sur la disparition du chapitre du Yucatan, voir JESPERSEN 1984, p. 16 et JESPERSEN 2008, p. 145. Cet avis est également partagé par Carol Flores et Kathryn Ferry dans FLORES 1996, p. 227, FLORES 2003, p. 98 et FERRY 2004, p. 175.

Le récit des découvertes effectuées par Frederick Catherwood (1799-1854) et l'américain John Lloyd Stephens ont été publié en 1841 dans STEPHENS 1841. Jones imprime les planches de CATHERWOOD 1844. Catherwood avait voyagé dans les années 1820 en Italie, en Grèce et en Egypte et s'était rendu dans le Sinaï et à Jérusalem en compagnie de Joseph Bonomi et de Francis Arundale. Ils furent les premiers, en 1833, à mesurer et à dessiner le Dôme du Rocher, alors inaccessible aux Occidentaux. Non publiés, ces dessins sont aujourd'hui perdus. S'établissant aux États-Unis en 1836, Catherwood explore l'Amérique Centrale avec l'avocat John Lloyd Stephens en 1839 et à nouveau en 1841. Pour une introduction populaire à la vie de Catherwood, voir BOURBON 1999.

Lier la présence de ce chapitre à l'amitié existant entre Jones et Catherwood nous semble toutefois insuffisant pour en expliquer la présence initiale. Ce serait oublier que l'art précolombien tient une place importante dans le panthéon des styles, servant à représenter les débuts des arts dans les Amériques. Dans son *Handbuch der Kunstgeschichte* (1842), déjà Kugler traite par exemple des spécimens précolombiens et primitifs comme témoignages des origines de l'art, lien qui est mis en évidence sur la première planche du volume d'illustration du *Handbuch*, intitulée « Oceanien und Mexico ». Voir KUGLER 1842, pp. 21-35 et *Bilder-Atlas* 1845-1856, vol. 1, pl. 1. Une page des cahiers de Charterhouse regroupe d'ailleurs des ornements primitifs et mexicains, suggérant que Jones ait pensé à un certain moment traiter ces deux styles ensemble. Choissant d'introduire un chapitre sur les origines de l'ornementation, Jones aurait alors plus tard déplacé son attention vers l'ornement primitif qui s'intégrait mieux dans la structure du livre et dans son cadre théorique, comme il sera vu par la suite. Les artefacts précolombiens étaient d'ailleurs conservés avec les produits des cultures primitives dans les collections ethnologiques, auxquels ils étaient populairement comparés. Voir AN. 1847, p. 220. Cette juxtaposition apparaît dans plusieurs ouvrages sur l'ornement de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, comme dans les ouvrages de Racinet et Speltz : RACINET [1869-1873] 1996 et SPELTZ [1904] 1906.

<sup>122</sup> Voir DARBY 1974, p. 323-324, JESPERSEN 1984, p. 19 et suivantes et FERRY 2004, pp. 179-181.

<sup>123</sup> Jones se réfère d'ailleurs directement aux décorations de la *Pompeian Court* dans le texte du chapitre sur l'ornement pompéien, dans GO, p. 41. La légende du barde Ossian, diffusée au XVIII<sup>e</sup> siècle par James Macpherson, avait enflammé l'imagination des artistes du début du XIX<sup>e</sup> siècle. L'intérêt manifesté pour cet art, souvent lié à des questions patriotiques, ne se popularise toutefois en Angleterre qu'à partir de l'Exposition de 1851, lié à la fameuse broche de Tara exposée par le bijoutier dublinois Waterhouse. Sur la question, voir SHEEHY 1980, pp. 14-26 et 83-95.

<sup>124</sup> Alors que la hutte des Caraïbes exposée à Londres en 1851 est aujourd'hui bien connue, les cours d'ethnologie de Sydenham n'ont fait l'objet de pratiquement aucune étude. Sur le sujet, voir LATHAM 1854, pp. 2-92 ; ESQUIROS 1854, pp. 646-648. Pour un bref commentaire à ce sujet, voir : LEVELL 2000, pp. 46-57. Nous remercions Jan Piggott de nous avoir aimablement fourni une copie du guide de cette cour.

<sup>125</sup> En ce sens, l'importance du style vénitien comme produit hybride est déterminante. Sa position, entre les styles turcs et italiens, renforce cette idée de mélange culturel et se rapproche de la position adoptée par John Ruskin dans *Stones of Venice*, dans RUSKIN 1851-1853. Sur la question de l'art vénitien comme art hybride et Ruskin, voir CRINSON 1996, pp. 51-53. L'opposition entre ornement occidental et oriental, entre art chrétien et musulman, est encore renforcée par l'idée d'un art oriental comme art d'élite, lié au faste des monarchies orientales, alors que l'art chrétien serait plus accessible au peuple.

<sup>126</sup> Sur cette hiérarchie des styles et la place alors tenue par les arts égyptiens, assyriens et grecs dans le contexte historiographique et muséographiques britanniques, voir BOHRER 1998 et MALLEY 2012.

<sup>127</sup> Chapitre charnière, il traite non seulement de l'ornementation aujourd'hui qualifiée de stricte-

ment byzantine, mais regroupe également les exemples dit « romanesques » de l'art roman, suivant la division employée dans la *Byzantine and Romanesque Court* de Sydenham. Sur la notion de « Romanesque style », voir GERMANN 1972, pp. 44-45.

<sup>128</sup> À des motifs historiques (arabes, turcs, mauresques) succèdent des exemples non datés (persans) ou contemporains (indiens). Ce manque de précision s'accorde avec la notion habituelle d'un Orient traditionnel et figé dans le temps.

<sup>129</sup> Le chapitre intitulé « Renaissance ornament » porte sur la Renaissance italienne, et ses dérivations françaises et germaniques, alors que celui sur l'« Elizabethan ornament » est spécialement dédié à la Grande-Bretagne.

<sup>130</sup> Voir par exemple PUGIN [1836] 1841, mais aussi FERGUSSON 1855. On trouve cependant quelques références aux ornements des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles dans le chapitre sur l'ornement italien de la *Grammar of Ornament*.

<sup>131</sup> Sur les *period-rooms*, voir : HARRIS 2007.

<sup>132</sup> Contrairement à ce qu'a par exemple écrit Ornella Selvafolta, la *Grammar of Ornament* ne reproduit pas les détails des *architectural courts* de Sydenham, dans SELVAFOLTA 2002, pp. 71-80.

<sup>133</sup> Cette hypothèse est déjà rejetée par Kathryn Ferry, dans FERRY 2004. L'idée que les planches de la *Grammar of Ornament* illustrent essentiellement du matériel conservé dans ce musée perdure pourtant. Ainsi, Stacey Sloboda écrit : « While Jones and his collaborators sometimes consulted private collections, they culled most of the source material for the *Grammar* from the South Kensington Museum », dans SLOBODA 2008, p. 231.

<sup>134</sup> « the Museum at Marlborough House was of real use only to those students in the head school for whom it was accessible, and the problem remained of providing similar teaching collections for the provincial schools. The answer, as Jones and Cole appear to have conceived it, was to provide small purchasable collections of objects carefully chosen to demonstrate particular principles, and an illustrated text book, or grammar, to explain them, the plates taking the place of the displays in the Museum. Later, photographs, electrotypes and casts were also used. The task of producing the book was taken on by Jones, and it appeared in 1856 as the *Grammar of Ornament*, the work for which he is undoubtedly best known », dans DARBY 1974, p. 317.

<sup>135</sup> *Report* 1853, pp. 70-73.

<sup>136</sup> « with the desire to enable Manufacturers and Students who may be prevented from consulting the Collection, to participate in the advantages of it, the Board of Trade has authorised the preparation of Colored Lithographs of some of the Examples to illustrate the Catalogue, and this decision has led to the formation of a Class of Female Students for practising the art of Chromolithography », dans *Catalogue* [1852], p. V.

<sup>137</sup> « Colored Examples of the Objects in the Museum ». Annonce faite dans le catalogue du musée, au dos de la couverture, dans *Catalogue* [1852]. Nous n'avons pas trouvé de telles impressions.

<sup>138</sup> Le Department mettait en place le cursus officiel et le matériel didactique pour les écoles, qui devaient toutefois les acquérir à leurs propres frais. Des réductions pouvaient néanmoins être envisagées.

<sup>139</sup> Un fait que note déjà FERRY 2004, p. 174.

<sup>140</sup> *Catalogue* 1853, p. 9.

<sup>141</sup> Ce n'est que dans un deuxième temps que le musée de Marlborough House prendra une orientation plus historique, après l'arrivée du conservateur John Charles Robinson. Sur ses acquisitions, se référer à WAINWRIGHT 2002c, pp. 45-61.

<sup>142</sup> Cette collection est décrite dans WORNUM 1854. Dès 1844, le conseil de fondation de la Government School of Design recommande la formation d'une collection de « mouldings of ornaments », dans *Report* [1844] 1968, p. 18.

<sup>143</sup> « connected immediately with a collection of casts, because it is but another mode of exhibiting beautiful forms », dans *Report* [1835-1836] 1968, Part II, p. 33.

<sup>144</sup> « the condition of ornamental art itself as a distinct art, among all people or at all times », dans *Report* 1853, p. 290.

<sup>145</sup> « about one hundred of the finest specimens of Renaissance ornament have been disposed in historic series, and coloured as to represent the originals as nearly as may be, and convey a true idea of their effect », dans *Report* 1853, p. 290. Remarquons la place privilégiée tenue par l'ornement de la Renaissance aux yeux de Wornum, tout comme dans le musée de South Kensington, alors que, pour Jones, il s'agit d'un style décadent.



## La conception grammaticale de l'ornement

### *La fortune du concept de grammaire au XIX<sup>e</sup> siècle*

Le choix d'un titre est une opération délicate. Carte de visite d'une publication, il doit permettre d'attirer l'attention du lecteur dans un marché éditorial concurrentiel, tout en annonçant en un coup d'œil le contenu d'une œuvre. En employant pour la première fois le terme de grammaire dans l'intitulé d'un ouvrage ayant trait à l'ornement, Jones établit une puissante analogie qui va connaître un immense succès dans la littérature artistique de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. À la grammaire de Jones vont succéder plusieurs autres<sup>1</sup>. Si l'origine précise du titre de la *Grammar of Ornament* n'est pas connue, il s'agit toutefois, comme nous l'avons vu, d'une décision qui intervient dès la phase initiale du projet éditorial, soit bien avant la composition du texte et des planches, ce qui indique son importance.

Alors qu'il cherche à instaurer les principes généraux de l'ornementation, il est significatif qu'il ne choisisse pas d'intituler son volume *The Principles of Ornament*. Dans la recherche de lois caractérisant la production ornementale qui se développe dans le cercle de Cole à la suite de l'Exposition de Londres de 1851, ce terme revient en effet très fréquemment. En 1852, Jones et Wyatt donnent des conférences à la Society of Arts, qu'ils intitulent respectivement « An attempt to define the principles which should regulate the employment of colour in the decorative arts » et « An attempt to define the principles which should determine form in the decorative arts »<sup>2</sup>. Depuis plusieurs années, nombreux sont d'ailleurs les ouvrages, touchant de près ou de loin à la question, qui font usage du terme de *principle* pour témoigner d'une même recherche d'ordre et de réglementation, tels *The True Principles of Pointed or Christian Architecture* (1841) de A. W. N. Pugin, *Original geometrical diaper designs accompanied by an attempt to develop and elucidate the true principles of ornamental design as applied to the decorative arts* (1844) du décorateur David Ramsay Hay ou *An Historical Enquiry into the True Principles of Beauty in Art, more especially with reference to Architecture* (1849) de James Fergusson<sup>3</sup>.

En choisissant la *Grammar of Ornament*, Jones se démarque de ces précédents textes, tout en créant un effet de nouveauté et de surprise. Mais d'où vient cette analogie ? Quels en sont les différents degrés de référence et en quoi la volonté de créer une grammaire modifie-t-elle les enjeux d'un répertoire de motifs ?

Du latin *grammatica* et du grec *grammatiké* (γραμματική), la grammaire désigne initialement la compréhension d'une lettre, ou *gramma* (γράμμα), *téchne grammatiké* (τέχνη γραμματική) se référant à la capacité de lire et d'écrire<sup>4</sup>. Faisant partie au Moyen Âge des sept arts libéraux, dont elle forme, avec la rhétorique et la dialectique, le *Trivium*, elle s'entend à l'origine comme l'étude du latin, puis du grec, l'intérêt pour les langues vernaculaires n'apparaissant que successivement<sup>5</sup>. À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, elle renvoie aussi bien aux règles d'un langage qu'au livre contenant ces règles, l'usage du terme s'étendant métaphoriquement aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles pour signifier couramment les principes de base de tout art. En anglais, l'utilisation dérive du terme *grammar* est déjà bien affirmé au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, même s'il ne s'est pas encore cristallisé dans les dictionnaires. Ainsi, le premier et le plus simple degré de signification de ce titre nous paraît être celui lié à son emploi éditorial courant.

Claire Barbillon et Rémi Labrusse ont bien montré la faveur que le terme va connaître dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle dans la littérature artistique européenne, mais une étude sur sa présence plus générale dans le domaine éditorial manque encore<sup>6</sup>. Or, son introduction dans les publications de langue anglaise constitue très tôt un dispositif bien établi qui obéit à des règles précises. Son emploi est avant tout lié au développement des études linguistiques à partir de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces recherches se rattachent au déchiffrement des anciennes écritures orientales et conduisent à la publication de nombreux textes fondamentaux au début du siècle. Citons par exemple la *Deutsche Grammatik* (1819) de Jacob Grimm, la *Vergleichende Grammatik des Sanskrit, Zend, Griechischen, Lateinischen, Litauischen, Gotischen und Deutschen* (1833-1849) de Franz Bopp, fondateur de la grammaire comparée, ou la *Grammaire des grammaires* de Charles-Pierre Girault-Duvivier, parue à Paris en 1811, œuvre qui connut un grand succès et de nombreuses rééditions<sup>7</sup>. Mais la force de la métaphore grammaticale sera déterminante dans plusieurs domaines. Nombreux sont en effet les titres qui, à partir de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et surtout dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, emploient le terme de *grammar*<sup>8</sup>. Aucun domaine n'échappe à cette prolifération. Dans la préface de la *Grammar of Music*, Busby s'étonne notamment du fait qu'une grammaire de la musique soit apparue aussi tardivement, rappelant que depuis plusieurs années « l'étude de l'astronomie, de la géographie, de la botanique et de la mécanique ont été diffusées et promues par des grammaires aisées et inductives »<sup>9</sup>. Pour les arts du dessin ou de la peinture, nous trouvons : la *Grammigraphia or the grammar of drawing* de William Robson publiée en 1799 ; la *Grammar to flower-painting* de Janet Sillett, en 1826 ; les *Rudiments of the Painters Art, or a Grammar of Colouring* de George Field, en 1850<sup>10</sup>.

Qu'ont en commun tous ces ouvrages ? Ce sont tout d'abord des publications de petit format, économiques et destinées à un public d'amateurs. Elles se proposent de diffuser auprès du plus grand nombre les principes et les règles d'une matière, en partant de ses éléments les plus simples pour arriver à des notions plus complexes. Ces *vade-mecum* de poche offrent des informa-

tions de base, transmises dans un langage simple et direct, et leur contenu est structuré de manière claire et méthodique. Ils présentent souvent une liste de principes numérotés en caractères arabes, constituée de petits paragraphes composés de phrases courtes afin de pouvoir être facilement comprises et mémorisées par le lecteur. L'analogie avec la grammaire se résume au titre et à la structure ordonnée du volume, à sa forme plus qu'à son contenu, le texte ne faisant généralement aucune mention ultérieure aux sciences de la linguistique. Le terme *grammar* ne se réfère donc pas uniquement à un système logique de règles, mais désigne également un véritable genre éditorial qui est celui des manuels ou grammaires scolaires, et qui implique l'idée de la diffusion d'un savoir populaire auprès d'un vaste public.

Cet aspect est bien illustré dans *Rudiments of the Painters Art, or a Grammar of Colouring* de Field publié en 1850 par l'éditeur John Weale dans la série des « ouvrages rudimentaires pour débutants », une collection d'introductions populaires dédiées aux diverses branches scientifiques, vendues au prix modique de 1 shilling<sup>11</sup>. Une littérature qui s'intègre dans le courant de divulgation scientifique caractérisant l'ère victorienne, qui rencontre alors un grand succès, et dont Jones est fort probablement à connaissance, ayant collaboré auparavant avec cet éditeur et étant un lecteur assidu de Field<sup>12</sup>. Une filiation entre les deux titres ne serait d'ailleurs pas à exclure.

Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, une *grammaire* possède dans tous les cas plusieurs significations, et notamment une forte connotation éditoriale, à laquelle Owen Jones peut se référer lorsqu'il adopte ce mot pour le titre de son œuvre. Le terme renvoie à une catégorie particulière d'ouvrages, tant au niveau de la forme que du contenu, et qui est ici pour la première fois appliquée d'une part à l'ornement et de l'autre à un produit éditorial de luxe, totalement inaccessible au grand public.

Si l'on se tourne à présent vers la portée théorique de la *grammaire*, il est impossible de ne pas considérer l'implication linguistique d'un tel choix. De quelle manière la *Grammar of Ornament*, en tant qu'ouvrage textuel, peut-elle être définie comme une grammaire ? Sur ce point, les opinions se sont divisées en deux courants de pensée. D'une manière générale, les historiens anglosaxons ont aisément démontré le fait que la *Grammar of Ornament* ne possède pas une structure grammaticale, une position que résume parfaitement la formule lapidaire de John Summerson : « une grammaire est précisément ce qu'elle n'est pas »<sup>13</sup>. En lisant les vingt chapitres, force est en effet de constater que la relation au langage demeure rare. Les termes de *grammaire*, de *langue* ou de *langage* apparaissent peu et seulement dans les chapitres égyptien, arabe et *mauresque*, un choix qui n'est d'ailleurs pas fortuit, ces trois styles ornementaux se trouvant précisément à la base de la théorie de Jones. La majeure partie des historiens a ainsi préféré développer l'analogie botanique, comme l'illustrent les études de David Brett et de Debra Schafer<sup>14</sup>. Plus récemment, l'historiographie française et germanique a toutefois reporté l'attention sur les aspects grammaticaux du volume, abordant le terme de *grammaire* dans sa si-

gnification plus ample, c'est-à-dire comme un système général de règles, doté d'une propre logique interne<sup>15</sup>. En ce sens, une grammaire ne s'applique pas nécessairement au langage mais à n'importe quel autre système de connaissance qui ne présente pas un rapport sémiologique entre signifiant et signifié. L'ornement est, pour Jones, l'un de ces systèmes et c'est dans cette deuxième vision que se situe notre analyse.

### *Architecture et grammaire*

La connexion entre grammaire et architecture possède également une longue tradition, bien établie au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Architecte de formation, Jones ne pouvait ignorer ce parallèle. Du reste, il fixe dès le départ une étroite relation entre les deux, ce qui lui permettra de mettre en place un discours grammatical de l'ornement en lui-même, le faisant participer aux lois, aux règles et à l'histoire évolutive de l'architecture.

En effet, de par son caractère abstraitif, l'architecture s'est toujours prêtée à une interprétation grammaticale. Si, comme le rappelle Ernst Gombrich, langage et ornement sont intimement liés dès l'Antiquité, le concept même d'une théorie de l'ornement trouvant sa source dans les traités de rhétorique<sup>16</sup>, c'est à travers le discours architectural que ce parallèle se développe et peut être repris pour l'ornement. Très tôt, Vitruve établit la métaphore entre langage et architecture, affirmée plus tard à la Renaissance et devenue commune chez les théoriciens de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup>. À cette interprétation traditionnelle était venue se superposer au début du XIX<sup>e</sup> siècle la conception des styles comme langues engendrées par les conventions d'une société, l'architecture devenant alors l'expression des institutions culturelles et politiques et pouvant révéler, tels « de grands livres », l'histoire et les mœurs d'un peuple, une notion que Victor Hugo avait rendue populaire dans *Notre-Dame de Paris* (1831)<sup>18</sup>.

En outre, tout comme pour une langue, une grammaire possède une importante fonction didactique, permettant la transmission des savoirs. Penser l'architecture comme un langage implique dès lors la notion de l'existence d'une série de règles régissant la signification et la disposition de ses différents éléments. Telles les paroles d'une langue, les parties d'un édifice doivent pouvoir être combinées correctement afin de se rendre intelligible et de produire un résultat expressif adéquat. L'analogie linguistique suggère que l'architecture se base ainsi sur un nombre restreint de principes qui peuvent être enseignés de manière méthodique et dont la bonne disposition syntaxique porte à toute la variété des formes architecturales<sup>19</sup>. Dans les *Précis des leçons d'architecture* (1809), Jean-Nicolas-Louis Durand fait allusion à l'idée d'un processus d'apprentissage similaire à celui du langage :

« l'étude de l'architecture, réduite à un petit nombre d'idées générales et fécondes, à un nombre peu considérable d'éléments, mais qui suffit pour la composition de tous les édifices, à quelques combinaisons simples et peu nombreuses, mais dont les résultats sont aussi riches et aussi variés que ceux de la combinaison des éléments du langage »<sup>20</sup>.

Cette analogie invite donc à une réflexion didactique, suggérant une méthode grâce à laquelle transmettre facilement les règles générales de l'architecture, règles qui pour Durand s'insèrent en large mesure dans la tradition classiciste.

Le parallèle linguistique est également employé par John Ruskin dans *Seven Lamps of Architecture* (1849), pour parvenir toutefois à un objectif différent<sup>21</sup>. Le Britannique l'utilise pour réfuter l'idée qu'il faille créer un style architectural totalement neuf. Toute tentative de création forcée se révélerait futile, car, de même qu'une langue, un style ne peut naître de la volonté d'un seul individu, mais se crée par un processus qui se déploie dans le temps et se modifie progressivement. De plus, un véritable style architectural ne peut être considéré comme tel que du moment où il est accepté unanimement par une nation, ses règles pouvant être enseignées « comme nous enseignons l'orthographe anglaise et la grammaire anglaise »<sup>22</sup>.

Tout comme Ruskin, Jones est également convaincu que l'architecture est l'expression particulière des cultures et qu'elle est liée à des moments historiques spécifiques, comme il l'écrit explicitement dans sa deuxième proposition : « l'architecture est l'expression matérielle des besoins, des facultés et des sentiments du temps où elle est créée »<sup>23</sup>. En postulant d'entrée l'association indissoluble entre ornement et architecture, Jones favorise, par analogie, l'idée que l'ornement puisse être à son tour l'expression originelle d'un peuple et d'une culture<sup>24</sup>. L'ornement devient alors lui aussi manifestation de l'esprit humain, chaque période et chaque culture apparaissant unie par un même idéal, un même *Zeitgeist*. Comme Hubert Locher l'a souligné, l'histoire de l'ornement atteint alors une importance nouvelle, pouvant être lue, au même titre que l'histoire de l'architecture, comme le reflet d'une plus vaste histoire de l'humanité<sup>25</sup>, une voie qui sera notamment suivie par Alois Riegl qui verra dans l'ornement l'expression du *Kunstwollen* d'une époque.

Mais s'il s'agit pour Ruskin d'analyser les règles établies de certains styles passés, comme un grammairien choisit d'étudier et de ressusciter certaines langues mortes au détriment d'autres, l'ambition de Jones est différente. Non sans quelques contradictions, il cherche à se libérer des limitations imposées par les langues historiques particulières, pour parvenir à une grammaire universelle de l'ornement. Son propos n'est pas d'illustrer les principes de tel ou tel style, mais de chercher à démontrer l'existence d'une structure organique réglant le fonctionnement interne de l'ornement dans toutes ses manifestations, sans limites culturelle ou chronologique. Au contraire d'une grammaire particulière qui s'attache à définir les règles d'une langue précise, la grammaire de Jones entend poser les principes fondamentaux communs à tous les styles d'ornement. Elle s'entend donc comme universelle ou générale, telle que formulée pour le langage dans la lignée de la *Grammaire* de Port-Royal (1660), et fondée sur la croyance en des principes rationnels propres à la nature humaine<sup>26</sup>. Un siècle plus tard Nicolas Beauzée parlera de « science raisonnée des principes immuables & généraux du Langage prononcé ou écrit dans quelque langue que ce soit »<sup>27</sup>. Cette distinction est déjà appliquée à l'architecture par Quatremère de Quincy à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle lorsque celui-ci dis-



tingue des préceptes, « principes généraux de la grammaire universelle qui appartient au langage », des « règles de la syntaxe propre à chaque langue » et à chaque style architectural<sup>28</sup>. Ainsi, de même que l'invention du langage ne peut être attribuée à un seul individu ou à une seule culture, l'architecture ne peut être que le produit de la nature humaine en général et non d'un peuple en particulier. La métaphore linguistique et grammaticale permet à Quatremère de Quincy de développer un discours non historique<sup>29</sup> : une position qui sera par la suite exactement celle de la *Grammar of Ornament*.

Penser l'ornement en ces termes annonce tout d'abord la volonté de présenter les principes de bases réglant son fonctionnement, de réduire la diversité des formes à quelques règles communes, au-delà de toute restriction culturelle ou chronologique. Il s'agit de remonter aux éléments les plus simples et primordiaux qui constituent l'alphabet de ce langage, et de prouver que « quelques variées que soient les manifestations en accord avec ces lois, les idées principales sur lesquelles elles sont basées sont en très petit nombre »<sup>30</sup>, et d'ordonner la multitude de ces formes en des ensembles cohérents. À travers cette association, l'ornement devient en outre officiellement l'objet d'un savoir scientifique, dont les règles peuvent être énoncées de manière rationnelle, au même titre que les règles du langage et transmises facilement, suggérant d'emblée une intention didactique. Contrairement à Ruskin, la grammaticalité de l'ornement devient, chez Jones, créatrice, menant à la naissance d'un nouveau style décoratif et possiblement aussi architectural. Bien qu'issue de l'étude des formes historiques, elle implique une démarche productrice, la nécessité d'opérer des combinaisons et des regroupements pouvant porter à la création de nouvelles formes. Comme il l'explique dans sa préface : « si l'étudiant veut se donner la peine de chercher à découvrir les pensées qui ont été exprimées dans tant de langues différentes, il pourra sûrement espérer trouver une source d'eau vive toujours jaillissante, au lieu d'un réservoir stagnant à moitié rempli »<sup>31</sup>. Poser l'ornement comme objet d'une grammaire présuppose alors une méthodologie précise, une série de protocoles qui en ritualisent l'approche, impliquant en premier lieu un regard sélectif permettant, à travers une série de comparaisons, d'aboutir à des déductions et à l'établissement de principes généraux.

### *Le parallèle grammatical au Department of Science and Art*

Au-delà de cette tradition architecturale familière à Jones, l'emploi de l'analogie linguistique et grammaticale s'observe également dans le cercle de Cole dans le cadre de l'enseignement mis en place en 1852 au Department of Practical Art et poursuivi à partir de 1853, au Department of Science and Art. L'élaboration d'une grammaire de l'ornement passe en effet par l'intermédiaire du dessin. Cette relation est déjà perceptible dans l'étymologie même du terme grec *grammatiké* (Γραμματική), dont la racine *grapho* (γράφω) signifie tout aussi bien *dessiner* qu'*écrire*. Or, le dessin est le fondement pédagogique sur lequel s'appuie l'enseignement des écoles d'arts décoratifs depuis la fin du XVIII<sup>e</sup>

siècle, sur le schéma théorique des Académies de Peinture et de Sculpture<sup>32</sup>. Comme on l'a vu précédemment, cet enseignement se développe selon deux modèles didactiques opposés, l'un fondé sur l'étude de la figure humaine, l'autre sur le dessin géométrique, caractérisé par l'emploi du dessin linéaire<sup>33</sup>. Ce deuxième modèle est celui choisi par le Department. Ce n'est pas seulement un choix pédagogique : en évitant la référence à la figure humaine, l'ornement se voit libéré de son rapport avec les arts picturaux et sculpturaux, pour se constituer comme un art indépendant, bien que né de l'architecture. Le dessin linéaire devient ainsi un instrument de connaissance universelle qui permet de réduire la diversité du visible en un langage conventionnel parfaitement adapté aux nouvelles techniques de productions industrielles.

À la différence de l'artiste qui tente de reproduire l'apparence de la nature, l'ornemaniste doit opérer par abstraction, appliquant ses principes structurels sans toutefois en imiter les formes extérieures. Tout comme l'architecte, il ne doit donc pas travailler d'après la nature, mais *comme* la nature, c'est-à-dire apprendre à appliquer les lois générales d'ordre et d'harmonie ainsi que les règles mathématiques et géométriques qui la gouvernent<sup>34</sup>. L'importance de l'abstraction des formes pour l'ornemaniste n'est bien sûr pas chose nouvelle. Les graveurs d'ornements ont toujours été conscients du fait que pour fournir des modèles facilement employables par les artisans, quel que soit le matériau utilisé, l'ornement devait être représenté de manière schématique, notamment à travers l'usage de la gravure au trait<sup>35</sup>. Mais cet aspect prend ici une envergure nouvelle en étant intégrée pour la première fois dans un système pédagogique centralisé et d'ampleur nationale, à travers l'enseignement du Department.

Comme l'a montré David Brett, l'idée que tout dessin naît à partir d'un jeu de lignes élémentaires, dont il convient tout d'abord de maîtriser parfaitement l'exécution avant de passer à la représentation d'objets ou de compositions, est fréquente dans les manuels de dessin britanniques de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>36</sup>. Cette conception primitiviste de l'art se définit autour de la notion de progression du simple au complexe et renvoie à une pratique conjecturale de la genèse liée aux Lumières<sup>37</sup>. Dans la *Grammigraphia* (1799), William Robson pose l'existence de quatre lignes comme étant à la base de toutes les formes imaginables : la perpendiculaire, l'horizontale, l'oblique et la courbe<sup>38</sup>. Ces quatre lignes constituent pour ainsi dire l'alphabet du dessin. De leur combinaison est produite toute la variété de la nature, suivant des règles de proportions et de positionnement<sup>39</sup>. Robson précise en outre que l'écriture n'est autre qu'une combinaison de ces lignes et que, tout comme le dessin, elle est sujette aux mêmes règles géométriques<sup>40</sup>. Dès lors, il s'agira de savoir bien les disposer afin de créer les mots, puis les phrases qui vont constituer ce langage visuel, selon un vocabulaire et une syntaxe précise.

À la Government School of Design de Londres, William Dyce diffuse lui aussi au début des années 1840 un système d'enseignement fondé sur la progression graduelle des formes simples puis complexes, qu'il explicite dans son *Elementary Drawing Book* (1842-1843), réduisant toutefois les lignes élémentaires aux seules lignes droites et courbes<sup>41</sup>. L'élève débute son apprentissage

par la maîtrise du tracé à main levée des lignes droites et courbes, passant dans un deuxième temps à l'emploi de la règle et du compas. Dyce compare notamment l'ornemaniste à un homme de science, considérant que la véritable place de l'art ornemental est donc « côte à côte avec les sciences pratiques »<sup>42</sup>. Souligner que l'ornement est toujours le produit d'un raisonnement abstrait porte non seulement à en modifier la perception et à en rehausser l'importance, mais surtout à transformer le statut de celui qui le crée, et qui de simple artisan se retrouve comparé à un scientifique, reflétant ici une étape dans l'histoire longuement débattue de la place tenue par les arts décoratifs<sup>43</sup>.

Cet enseignement fondé sur la maîtrise des lignes élémentaires droites et courbes atteint une diffusion méthodique dans le Department de Cole et Redgrave, où il est d'autre part mis en relation directe avec l'écriture, à travers des exercices simples et éloquents. À ce propos, Redgrave explique :

« afin de commencer avec des lignes droites en diverses positions, de diverses proportions, et sous divers angles, nous utiliserons comme exemple les lettres de l'alphabet à ligne droite, simplement dessinées à une taille suffisante pour exercer et renforcer la main, comme I L H A V avec les formes d'autres objets superficiels à ligne droite. Lorsqu'il [l'étudiant] poursuivra avec les formes curvilignes, les premiers exemples seront pris des lettres curvilignes, C S O &c »<sup>44</sup>.

Un set de lettres A O S intègre le matériel de base fournit aux écoles de province, le rapport entre dessin et langage étant ainsi établi de manière forte et efficace dès les premières leçons. Car l'un des objectifs premiers de l'école est en fait celui de poser les fondements d'une pédagogie générale du dessin, devant permettre de développer à grande échelle un langage visuel conventionnel, parfaitement adapté aux besoins de la production en série. Le Department devient ainsi une sorte de *grammar school* des arts visuels, diffusant un enseignement élémentaire du dessin, à travers des procédures méthodiques et uniformes, facilement exportables à toutes les écoles d'arts décoratifs du territoire. Comme Redgrave l'explique encore :

« Nous obtenons, pour ainsi dire, une autre langue, un autre mode intelligible de communiquer les pensées et d'expliquer les choses, ayant, en outre, cet avantage sur les autres langues, parlées ou écrites, qu'elle est universelle, qu'elle est presque intelligible pour toutes les diverses races de l'humanité, ne nécessitant aucune traduction, mais étant toujours "connue et lue par tous les hommes" (...) tandis que les mots, parlés ou écrits, même dans notre langue maternelle, véhiculent souvent des idées confuses et imparfaites des choses (...) le dessin nous fournit un pouvoir en vertu duquel les longues descriptions et les pages d'écriture sont tout de suite dépassées et est donc à la fois un condensé sténographique ainsi qu'un langage universel ; une sténographie, d'ailleurs, aussi intelligible pour celui qui écrit que pour celui qui voudrait le lire ; utile non seulement au scientifique pour ses diagrammes et illustrations, mais aussi pour les relations de tous les jours de la vie courante »<sup>45</sup>.

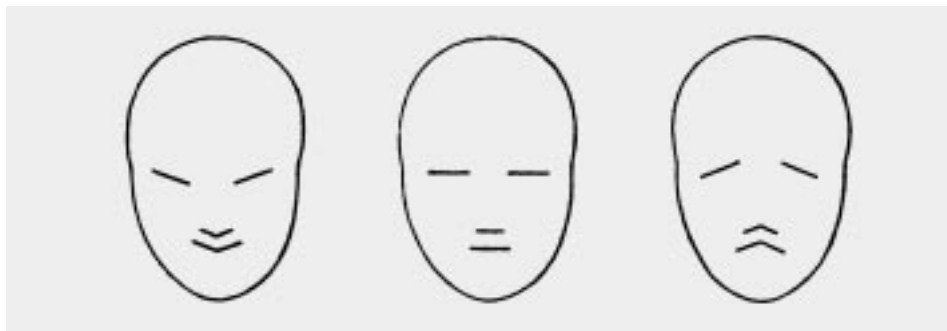
Le dessin apparaît donc comme un véritable langage universel, supérieur à tous les autres car ne nécessitant aucune forme de transcription ou de traduction. Pouvant franchir toutes les barrières culturelles ou linguistiques, il renvoie à la notion d'unité originelle, avant la destruction de la tour de Babel. De

plus, comme le précise Cole, le dessin ne se contente pas d'exprimer ce que les hommes disent, mais ce qui véritablement *est*, ayant le pouvoir d'illustrer concrètement les choses, alors que l'écriture exprime seulement des idées<sup>46</sup>. Le discours de Redgrave et Cole entend ainsi transmettre l'illusion d'une relation absolue et immédiate entre signifiant et signifié<sup>47</sup>. Ce langage visuel universel implique l'existence d'une seule et unique manière de percevoir et concevoir le monde, fondée sur des principes absolus et immuables dans le temps ou, en d'autres termes, d'un code visuel universel. Il devra posséder sa syntaxe et ses règles grammaticales, basées sur des notions telles que la géométrie, la symétrie et la proportion, comme Wornum l'a écrit dans l'introduction d'*Analysis of Ornament*. Sa transmission va s'opérer de deux manières. Premièrement par l'étude des exemples conservés dans le musée de l'école ou d'autres spécimens reproduits dans les volumes de la bibliothèque du Department, dans lesquels l'étudiant pourra trouver « le registre et la description, dans la langue artistique qu'il a appris, de ces œuvres que nous sommes incapables de posséder autrement »<sup>49</sup>. Deuxièmement, à travers les conférences promues au sein de l'établissement, où l'élève trouvera les lois d'harmonie et de combinaisons « qui sont la *grammaire* de cette nouvelle langue, et les principes qui doivent guider et diriger l'ornemaniste » (italiques ajoutées)<sup>50</sup>. Ces deux objectifs seront réunis dans la *Grammar of Ornament* dont les principes théoriques diffusent les règles de ce langage, règles qui se trouvent mises en images sur les planches apparaissant comme le résultat d'un travail sans précédent de réécriture de l'ornement historique. Cette œuvre favorise en outre une nouvelle perception des arts décoratifs, la référence à la grammaire permettant de rapprocher l'ornement de l'un des sept arts libéraux. Si Jones se pose lui-même en grammairien, le lecteur de son ouvrage n'est plus un simple artisan mais se voit à son tour défini comme un « étudiant », invité à analyser de manière scientifique les motifs illustrés sur les planches, non pour en copier les formes, mais pour en saisir les principes et devenir à son tour un véritable créateur<sup>51</sup>.

### *Le précédent des Grammaires visuelles de Superville, Field et Portal*

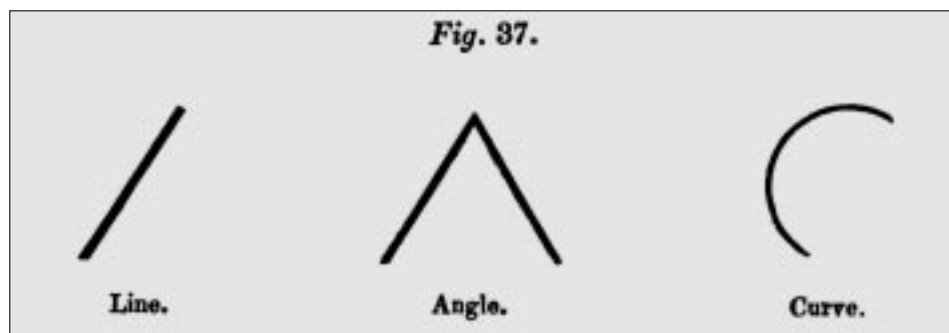
La puissance de cette métaphore pour les arts visuels n'était bien sûr pas neuve. La première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle témoigne du développement de plusieurs réflexions théoriques qui, bien que n'étant pas directement liées aux arts décoratifs mais portant sur l'ensemble des expressions visuelles, cherchent à mettre en place des grammaires formelles, issues d'éléments simples et primaires. Les publications les plus significatives en ce sens sont celles du hollandais David Pierre Giotto Humbert de Superville, du britannique George Field et du français Frédéric Portal. Certains des concepts développés par ces auteurs trouvent un parallèle avec la théorie universelle de Jones, en particulier l'idée de la réduction de l'ornement à des composantes élémentaires, telle que la forme et, plus encore, la couleur.

L'*Essai sur les signes inconditionnels dans l'art* (1827) d'Humbert de Superville<sup>52</sup> n'était probablement pas connu de Jones, mais il est intéressant de le



22. Les trois lignes directionnelles du visage humain, dans Humbert de Superville, *Essai sur les signes inconditionnels* dans l'art, Leyde 1827

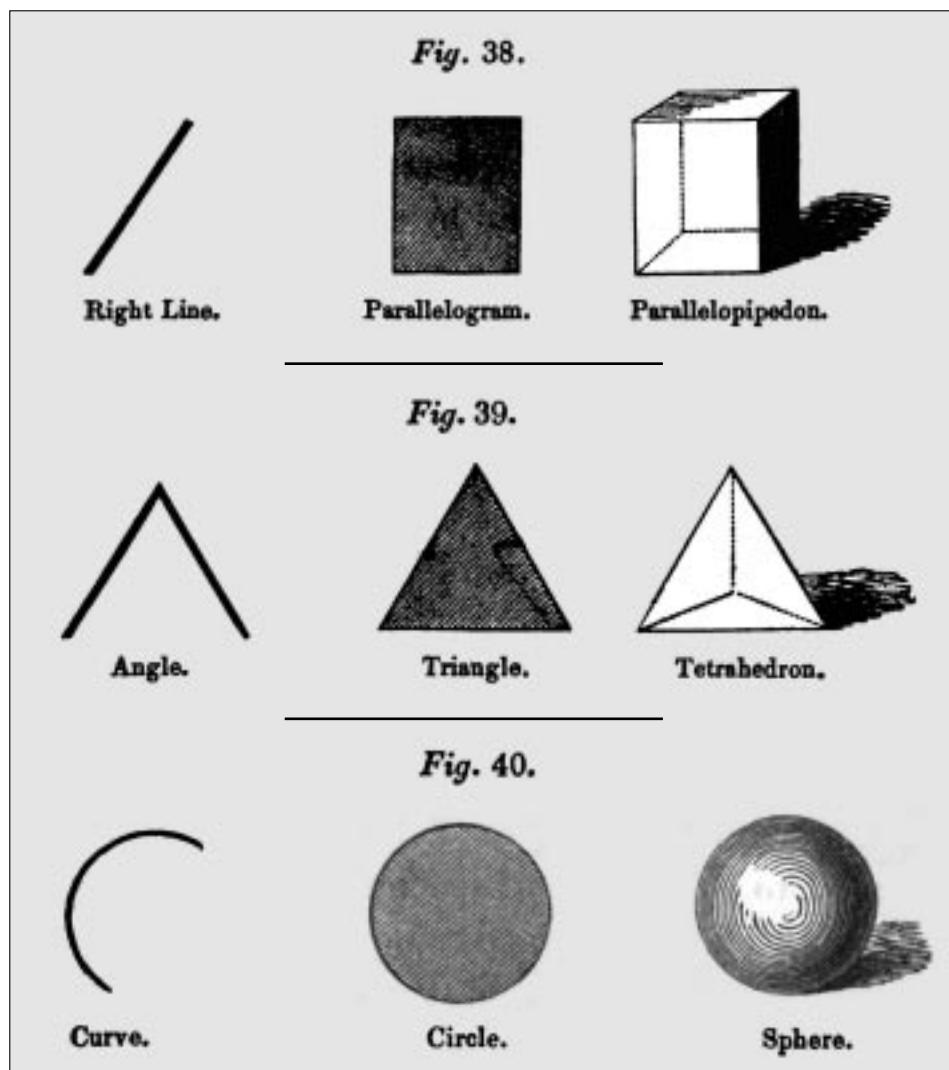
mentionner ici car il témoigne déjà de la recherche d'un système analogique et symbolique universel définissant le rapport entre les signes élémentaires et les arts. Dans ce traité, dont l'étude a été approfondie par Barbara Stafford, Superville réduit la diversité de la nature à une série de « signes élémentaires ou analogues, linéaires et colorés » et cherche à définir les composants absolus d'un langage universel plastique<sup>53</sup>. Il s'intéresse aux formes les plus simples et les plus abstraites de symbolisme afin de démontrer que couleurs et lignes produisent des effets similaires et absolus sur l'homme. Fondant son analyse sur l'étude du visage humain (fig. 22), il définit trois sortes de lignes ou directions, qu'il désigne comme signes « sensibles » et « inconditionnels » : la ligne horizontale, expression d'équilibre et de calme ; la ligne oblique expansive, manifestation d'agitation ou de vacillation ; et la ligne oblique convergente, correspondant à la concentration et au recueillement<sup>54</sup>. Si sa pensée va nourrir la vision théorique de la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc, comme l'ont bien montré les travaux de Barbillion et Stafford, l'ouvrage, imprimé en très peu d'exemplaires, connaît une diffusion limitée<sup>55</sup>. Bien que Superville et Jones élaborent leurs systèmes autour des trois figures et couleurs élémentaires, les parallèles entre leur grammaire restent toutefois mineurs : contrairement au premier, Jones ne tente pas d'établir une relation sémantique entre les signes et leurs signifiés et ne développe pas une analogie entre la physiognomie générale d'un peuple et sa structure fondamentale. Plus important encore, leurs analyses suivent des méthodes différentes : Superville présente un système d'opposition structural dans lequel les trois lignes directionnelles s'affrontent dès le départ, alors que Jones conçoit son système selon un processus dialectique, comme nous le verrons par la suite. En outre, le schéma des trois couleurs primaires de Superville, hautement symbolique, s'articule autour du rouge, du blanc et du noir, alors que Jones reste attaché, tout comme George Field, aux trois teintes primaires employées par les artistes et les imprimeurs, soit le jaune, le rouge, et le bleu<sup>56</sup>. D'autre part, le système de signes du Hollandais dérive essentiellement du visage humain, alors que notre architecte, s'intéressant uniquement à l'ornementation, rejette toute référence à la figure



23. Les trois lignes élémentaires, dans George Field, *Outlines of Analogical Philosophy*, vol. 2, Londres 1839

humaine pour développer son discours à partir de l'analyse exclusive de spécimens végétaux. Malgré cela, et le fait que la pensée de Superville soit beaucoup plus articulée et sa théorie beaucoup plus profonde que celle de Jones, la *Grammar of Ornament* et l'*Essai sur les signes inconditionnels dans l'art* partagent une perspective similaire. Les deux ouvrages témoignent d'une volonté d'élaborer une grammaire universelle de signes abstraits sur un schéma tripartite de formes et de couleurs, à partir duquel pouvoir lire et interpréter l'art de toutes les cultures.

La grammaire de Jones doit en revanche beaucoup à la lecture des ouvrages de Field, comme de précédentes études l'ont déjà en partie signalé<sup>57</sup>. Dans *Chromatics* (1817), Field reconnaît les trois couleurs primaires comme le jaune, le rouge et le bleu, selon le schéma diffusé dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle par l'imprimeur allemand Jakob Christof Le Blon, inventeur du procédé trichromique de gravure. À partir de leur mélange naît toute la variété des coloris, entre teintes secondaires, tertiaires et composées<sup>58</sup>. De façon similaire, dans *Outlines of analogical philosophy* (1839) Field réduit la multiplicité des formes à trois lignes primaires : les lignes droite, angulaire et courbe, auxquelles Jones pourra se référer dans sa Proposition 10 (fig. 23)<sup>59</sup>. Field établit que c'est à partir de ces lignes primaires que sont issues les trois surfaces primaires (le parallélogramme, le triangle et le cercle) et les trois solides primaires (le parallélépipède, la pyramide et la sphère) (fig. 24). Leur combinaison donne lieu à toute la variété des formes plastiques, entre formes secondaires, tertiaires et composées<sup>60</sup>. Constituant un système analogique universel dans lequel formes, couleurs et sons se répondent, Field cherche à mettre en place une sorte de science de l'art ou plutôt de scientisme réunissant matérialisme et idéalisme, comme l'a bien montré David Brett<sup>61</sup>. La notion d'harmonie y apparaît comme centrale et issue d'une vision unificatrice dans laquelle formes et couleurs se rejoignent dans la présence équilibrée des trois primaires qui sont la source du secret de la diversité dans l'unité et d'une « harmonie universelle dans la trinité »<sup>62</sup>. Plus cette unité sera équilibrée et plus la sensation d'harmonie sera



24. Les lignes, surfaces, et solides élémentaires, dans George Field, *Outlines of Analogical Philosophy*, vol. 2, Londres 1839

élevée, sous-entendant un retour vers une unité originelle<sup>63</sup>. Jones reprend à son compte cette notion mais en la débarrassant de toute connotation philosophique. Ainsi, l'harmonie de la forme, résultant de l'absence de tout besoin (Proposition 4), trouve son expression dans une sensation de repos justifiée par les caractéristiques physiologiques de l'œil. De même, l'harmonie colorée est réduite à une formule mathématique produisant un éclat neutralisé (Proposition 22)<sup>64</sup>. Vidées de leur contenu néo-platonicien et mystique, les idées de Field sont transformées en des formulations sèches, des axiomes prêts à l'em-

ploi d'une grammaire désormais apparemment libre de tout contenu symbolique ou spirituel et réglée par le pouvoir de l'optique, à travers une approche que Jones tente de faire passer pour scientifique<sup>65</sup>.

Dans ses *Outlines of analogical philosophy*, Field aborde en outre l'idée d'un système analogique entre les formes élémentaires et les arts, ramenant l'architecture à trois principaux styles, selon l'emploi des différentes formes géométriques : le « Style familial ou Économique », adapté aux édifices domestiques et utilitaires, est réglé par la ligne droite et le carré ; le « Style grec ou Politique », employé pour les édifices officiels, a pour base le cercle ; alors que le « Style Gothique ou Religieux », dont il considère l'origine comme orientale, se fonde sur le triangle et la pyramide<sup>66</sup>. Bien qu'affirmant qu'il existe une analogie universelle dans la pratique architecturale, il ne s'attarde toutefois pas sur la question et n'attribue surtout pas de signification particulière aux lignes et aux formes mêmes.

Un autre texte que Jones connaissait probablement est celui du baron Frédéric de Portal, *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Âge et les temps modernes* (1837)<sup>67</sup>, traduit en anglais par William S. Inman et publié dans les *Quarterly Papers on Architecture* de John Weale en 1845<sup>68</sup>, une revue à laquelle Jones collabore<sup>69</sup>. Portal soutient la thèse d'une signification unique des couleurs pour toutes les cultures de l'Antiquité<sup>70</sup>. Cette conformité est pour lui l'indication d'une origine commune, la symbolique des couleurs étant donc un langage révélé à l'homme. Retrouver la signification de ce langage implique la possibilité de retourner à une pureté originelle désormais perdue. Dans ce système éminemment symbolique, les couleurs naissent de la rencontre du blanc et du noir, de la lumière et de l'obscurité, principes fondamentaux du bien et du mal. Intimement lié à la religion, ce langage a pu se transmettre d'une culture à une autre, les couleurs choisies pour décorer les vitraux des cathédrales gothiques trouvant leur source en Inde et en Égypte<sup>71</sup>. Établissant lui aussi un système tripartite et une relation entre couleurs et cultures, Portal définit ainsi trois langages colorés qui correspondent à trois grandes phases : divin pour le clergé, consacré pour la noblesse et profane pour le peuple<sup>72</sup>. Dans ce schéma, le premier apparaît comme le plus pur, trouvant son expression dans les périodes les plus archaïques et authentiques, lorsque la religion est partagée et intériorisée par tous, comme en Égypte ou chez les *Maures*. À mesure que la religion se dégrade et se matérialise, comme déjà en Grèce, la symbolique des couleurs s'affaiblit et entre dans une nouvelle phase successive. Lorsque ce langage divin est oublié, la peinture devient alors un art et non plus une science.

Les analogies entre la *Grammar of Ornament* et l'œuvre de Portal sont faibles, mais non inconsistantes. Elles se perçoivent dans la conviction qu'il existe des lois formelles communes à des cultures historiques très lointaines entre elles, tout comme dans le rôle attribué à la religion : comme il sera vu par la suite, Jones liera également les périodes archaïques, dans lesquelles la religion domine, aux formes ornementales de qualités supérieures. Tout



comme Portal, il considère la couleur comme fondamentale, sans toutefois lui attribuer des significations symboliques.

C'est justement ce désintérêt par rapport aux aspects symboliques et sémantiques des signes formels et colorés élémentaires qui distancie Jones des traités de Superville, Field et Portal.

### *Les principes théoriques de Jones*

Bien souvent considéré comme un complément, un ajout à la forme fonctionnelle, que celle-ci soit architecturale ou non, l'ornement renvoie pourtant aussi à la représentation de l'ordre cosmique, selon le concept grec de *kosmos*. Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, il apparaît comme un élément essentiel et devient l'enjeu d'une attention particulière. C'est un marqueur stylistique, qui permet de dater des œuvres et acquiert ainsi une importance majeure pour la construction d'une histoire de l'art en formation. Mais l'ornement n'est pas seulement un embellissement formel, il peut également être compris comme une structure graphique génératrice de sens, dont l'analyse permet alors de lire le progrès et la décadence des cultures. D'où son importance pour le renouveau de la création contemporaine.

Lorsque Jones dédie sa grammaire à l'ornement, il l'entend comme motif formel pur, abstrait de son support. Dans l'intitulé de sa liste de principes, il ne mentionne toutefois pas le mot *ornement*, mais se réfère aux *arts décoratifs*. À l'époque, la terminologie désignant l'*ornement*, les *arts décoratifs*, les *arts industriels* ou *appliqués* pose problème et l'emploi de ces mots est variable. Jones n'utilise pas l'expression *arts appliqués*, ce qui est significatif. L'application de l'ornement ou du motif décoratif, opérée de manière industrielle, manuelle ou mécanique, ne l'intéresse guère ici. Il se soucie peu du régime qui détermine la fonction ou l'application du motif : l'ornement est pour lui un objet théorique.

Pour parvenir au double objectif d'une grammaire et d'un répertoire de motifs, il doit avant tout démontrer l'autonomie des arts décoratifs par rapport à la peinture, à la sculpture et à l'architecture. Afin que l'ornement puisse ensuite aspirer à la même dignité que les autres arts, sa grammaire doit elle aussi être fondée sur un étroit rapport avec la nature, bien que d'un genre particulier. De manière fort habile, il établit l'autonomie de l'ornement, et donc par extension des arts décoratifs, à travers deux seuls passages. Dans la Proposition 1, l'axiome fondateur de la *Grammar of Ornament*, il proclame explicitement : « les Arts Décoratifs naissent de l'architecture et ils en dépendent »<sup>73</sup>. Ce rapport est ensuite répété dans les Propositions 2, 3, et 9, alors qu'il est implicite dans les Propositions 4, 5, 6, et 8, dans lesquelles il reprend des *topoi* de la tradition des traités architecturaux, tels que la proportionnalité des éléments, l'identification entre beauté et *veritas*, et entre beauté et harmonie<sup>74</sup>. Cette idée des arts décoratifs et de l'ornement comme dérivation de l'architecture, qu'il n'approfondit pas dans la *Grammar of Ornament*, est instrumentale : elle lui permet essentiellement de doter l'ornement du statut abstraktif de l'architecture, et de le libérer ainsi de la dangereuse filiation avec la peinture et

la sculpture. Comme nous l'avons vu précédemment, le Department of Science and Art privilégiait pour plusieurs raisons le dessin linéaire et géométrique, au détriment du dessin de figure, fondement de la didactique des académies artistiques. Contrairement à ce dernier, le dessin géométrique n'imité pas les formes naturelles spécifiques, mais les lois générales qui sont alors considérées comme étant à sa base. Une réduction géométrique qui d'autre part rendait les ornements plus adaptés à la production mécanique, industrielle et semi-artisanale. Or, à l'époque de Jones, le seul art majeur qui possède un rapport avec la nature de type abstrait et interprétatif – non mimétique – est justement l'architecture, suivant une tradition millénaire qui va de Vitruve aux traités du XVIII<sup>e</sup> siècle, tels le *Treatise on Civil Architecture* (1759) de William Chambers ou les *Cours d'architecture* (1771-1777) de Jacques-François Blondel<sup>75</sup>. Toutefois, ce lien constitue pour lui un problème ultérieur, car il apparaît à son tour comme une menace pour la potentielle autonomie des arts décoratifs et de l'ornement.

Si ce dernier est un élément omniprésent dans toute la tradition architecturale occidentale et s'il n'est nullement ignoré par les traités qui paraissent dès la Renaissance, il reste néanmoins souvent considéré comme un complément, subordonné à la composition structurelle et géométrique, et occupant essentiellement ses parties non structurelles<sup>76</sup>. Lorsque Leon Battista Alberti, dans *De Re Aedificatoria* traite du concept de l'ornement, en l'appliquant à plusieurs niveaux, celui-ci reste toutefois soumis à l'architecture<sup>77</sup>. Les deux avaient souvent été envisagés sous des statuts totalement différents, comme le démontrent les principaux monuments de l'art occidental, à commencer par le Parthénon : alors que l'un suit un code abstrait d'origine essentiellement constructif, l'autre se réfère plutôt aux codes imitatifs de la sculpture, pouvant même aller jusqu'à englober des formes statuariques de très haute qualité. Cette dialectique entre architecture abstraite et ornement figuratif survit dans l'antiquité romaine, pour être plus tard reprise et réactualisée au Moyen Âge, à la Renaissance et à l'époque baroque. Or, c'est justement cette tradition que Jones rejette en attribuant à l'ornement les mêmes caractéristiques abstractives de l'architecture.

Affranchi de la nécessité d'imiter directement les formes naturelles, sur laquelle s'appuient désormais, dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, aussi bien la peinture que la sculpture, Jones tend alors à se libérer de la tutelle de l'architecture. Bien que l'ornement soit conceptuellement né de cet art, ses formes spécifiques ne dépendent ni des édifices qui les contiennent, ni des matériaux avec lesquels ils sont réalisés. Qui plus est, en présentant les motifs détachés de leur contexte d'origine, en annulant le rapport entre l'ornement et son support, Jones s'éloigne de la traditionnelle dialectique entre l'utile et le superflu, déplaçant l'attention sur le motif lui-même, sur le jeu des formes et des couleurs. Ne devant plus respecter les lois constructives et matérielles de l'architecture, l'ornement peut alors en effet être conçu comme une combinaison réglementée d'éléments incorporés et bidimensionnels, de motifs « désincarnés », comme l'a montré Isabelle Frank<sup>78</sup>. Sa logique compositive peut se fonder uniquement sur les lignes géométriques et les couleurs, reprenant les

idées déjà annoncées dans l'œuvre de Field : l'art ornemental s'avère ainsi totalement autonome. Dès lors, il est possible de constituer de manière légitime un système spécifique de règles formelles, c'est-à-dire une grammaire, indépendante du système de règles des trois arts majeurs.

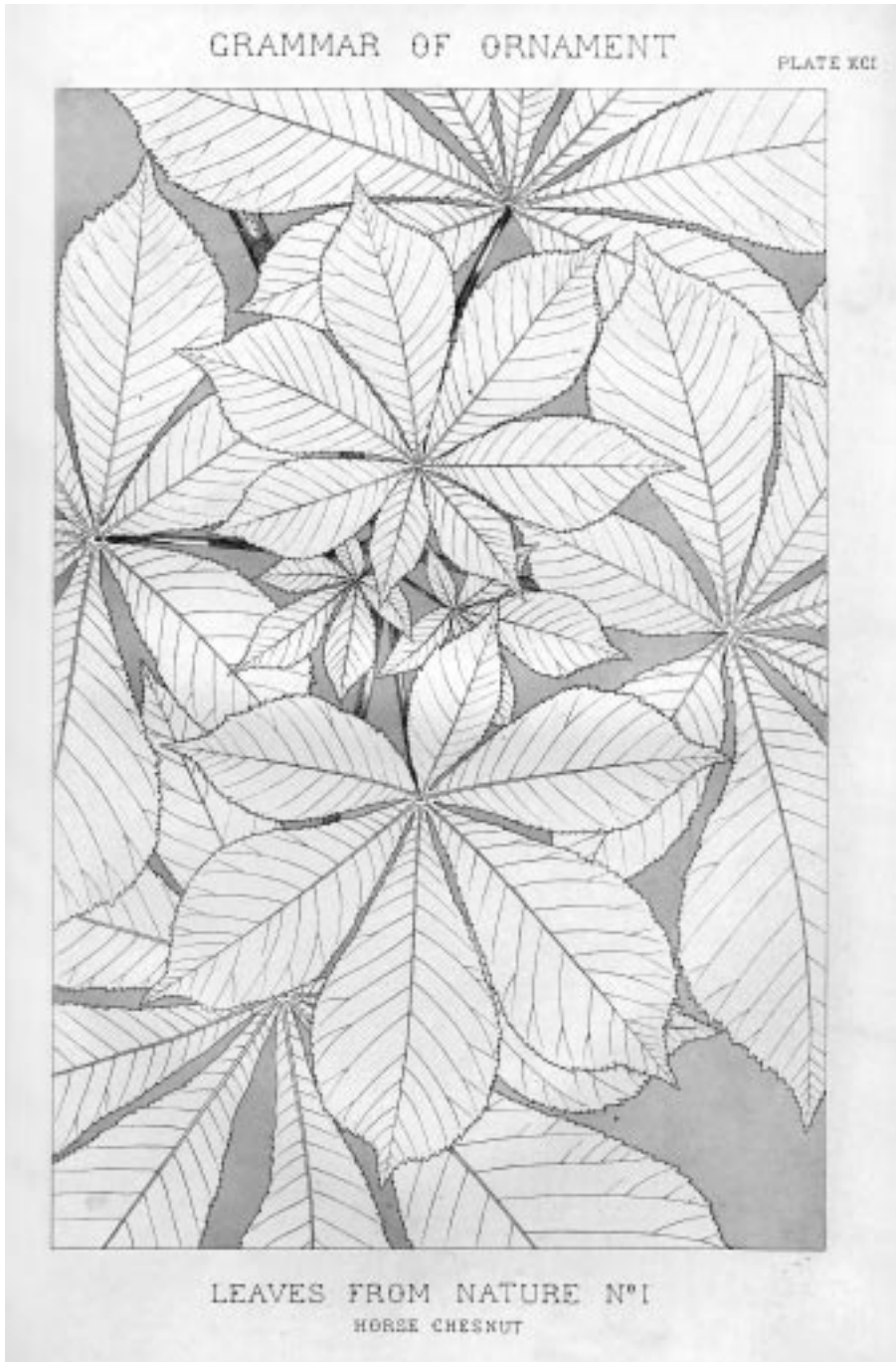
Dans la *Grammar of Ornament*, la relation abstractive avec la nature assume toutefois des formes très diverses par rapport aux naturalismes proposés par Vitruve, Alberti et Palladio, témoignant de la nouvelle conception de la nature élaborée après la Renaissance. Désormais, ce n'est plus le cosmos animé d'essences de Tommaso Campanella ou Giordano Bruno, mais un simple mécanisme, aussi parfait soit-il<sup>79</sup>. Homme du XIX<sup>e</sup> siècle, Jones introduit ainsi un lien entre ornement et nature de type scientifique : connaître la nature signifie en premier lieu être capable de la classer de manière rationnelle, se fondant sur des critères objectifs et dans une certaine mesure quantifiables. D'où son intérêt pour l'optique et surtout pour la botanique, du reste commune au cercle du Department of Science and Art : si les spécimens végétaux étaient souvent employés comme modèle dans les écoles d'arts décoratifs, le Department en avait systématisé l'étude scientifique, afin d'en extraire et d'en déduire des règles générales<sup>80</sup>.

Le dernier chapitre de la *Grammar of Ornament* est ainsi dédié aux feuilles et fleurs de la nature afin de susciter la création d'un nouveau style ornemental<sup>81</sup>. Reproduisant divers spécimens botaniques en monochrome et en un rendu assez plat, ces dernières planches mettent en valeur la structure de chaque plante (fig. 25). La planche 98, dessinée par Christopher Dresser, élève de l'établissement et futur partisan de l'art botanique, et intitulée « plans et élévations de fleurs »<sup>82</sup>, illustre parfaitement le procédé de simplification et de rationalisation à travers lequel l'étudiant passe afin de devenir un bon dessinateur d'ornement (pl. XXIII). Chaque fleur, en trois dimensions, est réduite à un tracé aplati, sa coloration simplifiée, afin de mettre en relief sa structure géométrique et les effets de symétrie qui la composent. Il est de cette façon entraîné à voir la nature comme une suite de règles, de lois de proportions et de symétrie, les tracés en diagramme et la représentation stylisée favorisant l'application décorative des végétaux pour les divers métiers et techniques industrielles. L'ornement, envisagé comme un art autonome dans un contexte industriel, se pose désormais en rupture avec la *mimésis*, fondement de la doctrine des beaux-arts depuis la Renaissance.

Dès lors, il s'ensuit une règle que Jones établit comme fondamentale :

« Il ne faut pas employer comme ornements des fleurs ou autres objets tels qu'on les trouve dans la nature, mais des représentations conventionnelles fondées à partir de ces objets et assez ressemblantes à leur modèle pour en rappeler à l'esprit le souvenir, sans détruire toutefois l'unité de l'œuvre qu'elles servent à décorer. *Règle invariablement suivie pendant les grandes périodes de l'art, également violée pendant les périodes de décadence* »<sup>83</sup>.

Toute reproduction mimétique des fleurs, et par extension de toutes les formes de la nature, caractérise donc pour lui les moments de décadence de l'ornement, une idée qui s'oppose au système des valeurs établi par la littérature artistique de l'époque.



25. Feuilles de châtaignier d'après nature, planche 91, chromolithographie, 555 × 357 mm, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1856

*Entre grammaire et répertoire*

Comme pour l'historiographie de l'art alors en formation, Jones emploie une méthode classificatoire dans le but essentiel d'ordonner les diverses expressions historiques et culturelles de l'ornement. Ceci demande une réflexion ultérieure qui touche au deuxième objectif, conceptuel et didactique, de la *Grammar of Ornament* : la constitution d'un répertoire historique – et non seulement grammatical – des formes prises par l'ornement en fonction des diverses cultures humaines.

Selon la distinction établie par Ferdinand de Saussure, une grammaire – en tant que système de règles formelles – décrit un fonctionnement et non une évolution<sup>84</sup> : l'analyse grammaticale se conçoit donc comme horizontale et synchronique, alors que l'analyse historique est verticale et diachronique. Comme il sera vu dans la section suivante, Jones définit les règles générales de l'ornement – sa grammaire – dans les propositions initiales qui sont applicables à toutes les époques et toutes les cultures et qui échappent à l'idée de développement diachronique des différentes formes de l'ornement au cours de l'histoire<sup>85</sup>.

Ce raisonnement aurait pu le porter à une véritable grammaire universelle de l'ornement, libre de toute référence culturelle ou historique, comme devait plus tard le faire Jules Bourgoïn dans sa *Grammaire élémentaire de l'ornement* (1880)<sup>86</sup>. En ce sens, Ernst Gombrich note que, de ce point de vue, Jones est effectivement un précurseur de la *Gestalt*<sup>87</sup>. Néanmoins, il ne parvient pas à créer un système totalement indépendant, fondé uniquement sur la géométrie ou sur la perception visuelle, mais reste attaché à une perception historiciste, croisant l'analyse formelle avec une classification historique et cherchant ainsi à atteindre un objectif auquel avaient déjà aspiré Field, Superville et Portal. Or, l'un des aspects les plus originaux de la *Grammar of Ornament* se trouve justement dans cette tentative de conjuguer l'analyse grammaticale universelle des formes décoratives avec une exposition classifiée de leur expression dans l'Histoire.

Intégrer une analyse diachronique et synchronique s'avère toutefois une opération très délicate. Jones tente d'y parvenir de manière pragmatique et non spéculative. Après avoir énoncé dans les principes généraux les règles grammaticales de l'ornement, règles qui sont universelles et qui appartiennent à chaque culture, il expose sur les planches les exemples historiques, selon des modalités qui seront décrites dans le chapitre suivant. Dans les pages du volume, se succèdent ainsi de manière uniforme les planches des ornements primitifs, égyptiens, assyriens, grecs, jusqu'à parvenir aux exemples de la Renaissance, en passant par les sections dédiées aux cultures orientales – en grande partie islamiques – et au Moyen Âge, selon un modèle expositif et classificatoire qui ne dérive pas des exemples des manuels d'histoire de l'art, mais plutôt des Crystal Palace de 1851 et surtout de 1854, comme nous l'avons vu<sup>88</sup>.

Mais dans les différentes sections de la *Grammar of Ornament*, ordonnées selon un critère empirique où se combinent à la fois des séquences chrono-

giques et culturelles, ce qui manque est justement l'idée d'une évolution historique générale de l'art ornemental, fût-elle relative à quelques macro-aires culturelles comme l'Occident et l'Orient. Bien que l'idée d'un cycle de naissance, développement et décadence soit présente à l'intérieur de chaque culture ornementale, l'histoire de l'ornement esquissée dans le volume n'apparaît pas comme un phénomène organique global, au contraire des manuels d'histoire de l'art qui tentent à la même époque d'offrir une vision générale du phénomène artistique. Suivant parfois des idées post-hégéliennes, ces manuels identifient notamment le sommet de l'expression artistique occidentale avec la Renaissance ou le Moyen Âge<sup>89</sup>. Or, les périodes durant lesquelles l'art ornemental atteint son plus grand rayonnement et sa plus forte maturité correspondent dans la *Grammar of Ornament* à des époques et à des aires géographiques distantes entre elles. De fait, il est difficile d'identifier une véritable ligne évolutive entre les styles, au-delà de quelques commentaires assez superficiels introduits de manière sporadique dans le texte des chapitres.

La nature grammaticale de l'ouvrage trouve néanmoins un mode de combinaison avec le discours historique. Dans la Proposition 36 on peut ainsi lire : « les principes que l'on peut découvrir dans les œuvres du passé nous appartiennent ; mais il n'en est pas de même des résultats. C'est confondre le but et les moyens »<sup>90</sup>. Selon Jones, la copie des styles ornementaux historiques n'est donc pas admissible. Il faut au contraire les étudier et en extraire les principes formels abstraits, qui doivent être réélaborés afin de pouvoir donner lieu à de nouvelles expressions ornementales. Ce principe s'oppose ainsi explicitement au phénomène contemporain des *revivals*, et semble indiquer qu'il conçoive les styles comme une sorte de seconde nature, dont la morphologie doit être adoptée par l'ornemaniste moderne comme un type et non comme un modèle.

Une nouvelle fois, ce que l'exemple des styles historiques permet d'illustrer, et que les sciences naturelles viennent confirmer, c'est le refus de la copie, et par là même de la tradition classique de la *mimésis*. Si les principes définis dans la *Grammar of Ornament* s'appliquent aux arts décoratifs, entendus par opposition aux beaux-arts, les recommandations de Jones au sujet de la planéité et de la stylisation des formes naturelles semblent parfois s'étendre aux arts majeurs, en particulier lorsqu'il traite de la sculpture. Il dénigre en effet la sculpture assyrienne en raison de son naturalisme trop prononcé, considérant que les éléments qui font de cet art un art hybride, encore emprunt du conventionnalisme égyptien mais déjà libéré de son expression la plus rigide, constituent son plus grand défaut<sup>91</sup>. Cette observation englobe toutefois aussi la sculpture contemporaine, qu'il juge beaucoup trop naturaliste<sup>92</sup>. Affirmant que « la Nature doit être idéalisée et non copiée »<sup>93</sup>, sa vision mène à une dévalorisation de la représentation naturaliste en faveur d'un idéal ornemental bidimensionnel et géométrique, amenant au « paradigme du tapis », suivant l'expression de Joseph Masheck<sup>94</sup>.

Du reste, dans toute la *Grammar of Ornament*, Jones réévalue à un tel point le rôle conceptuel des arts décoratifs qu'il ouvre la voie à un revirement radi-

cal de la relation entre ornement et architecture, allant jusqu'à annoncer dans le dernier chapitre que c'est la création d'un style ornemental original qui pourra conduire à une renaissance architecturale. L'ornement devient alors un facteur potentiel de renouveau pour l'art qui l'a généré.

### *Grammaire des formes et des couleurs*

Comme d'aucuns l'ont noté, l'analogie grammaticale se retrouve premièrement dans la forme choisie par Jones pour articuler sa réflexion théorique, c'est-à-dire dans la manière de la structurer *grammaticalement* à travers la liste des trente-sept principes généraux présentés au début de l'ouvrage<sup>96</sup>. John Grant Rhodes l'a très justement définie comme étant « le noyau pédagogique du livre, la grammaire de la *Grammaire* »<sup>97</sup>. Comme dans la plupart des grammaires pratiques, telle la *Grammar of Chemistry* de Blair, cette liste porte la dénomination habituelle de « principes généraux » et se compose de phrases courtes, numérotées, affirmatives et construites au présent<sup>98</sup>. L'architecte explique en 1852 qu'ils forment « une série de Règles, que je considère être des axiomes, mais que nous appellerons "Propositions" »<sup>99</sup>. Une *proposition* indique en anglais aussi bien une affirmation qu'une loi mathématique, et tout comme en français, fait également partie du jargon du grammairien<sup>100</sup>.

Ces propositions emploient de manière récurrente les verbes auxiliaires « être » et « devoir »<sup>101</sup>. Comme l'a déjà remarqué Barbillon, elles représentent des affirmations positives et déclamatoires, destinées à poser les règles de bases de l'ornementation sans laisser place à aucune discussion : « Tout ornement doit être basé sur une construction géométrique » (Proposition 8) ; « Les ornements d'or sur un fond de couleur quelconque doivent avoir leurs contours tracés en noir » (Proposition 31)<sup>102</sup>. Michael Darby et David Van Zanten ont très justement rapproché ce type de formulation lapidaire du mode de pensée pragmatique d'Henry Cole et de son cercle de réformateurs<sup>103</sup>. La façon de les disposer sur la page en deux colonnes en facilite en outre la lisibilité, alors qu'en marge du texte, des gloses résument les concepts essentiels et invitent le lecteur à en mémoriser les différents éléments. L'intention didactique est évidente.

Subdivisées en quatorze sections et fondées sur l'observation des styles historiques et de la nature, ces propositions peuvent être regroupées en trois catégories (Tableau 11) : principes généraux (Proposition 1 à 5 et 35 à 37), principes liés à la forme (Proposition 6 à 13) et principes liés à la couleur (Proposition 14 à 34)<sup>104</sup>.

Les principes généraux sont disposés en introduction et en conclusion de cette liste, incluant les principes relatifs aux formes et aux couleurs. D'emblée, Jones place l'ornement sous l'égide de l'architecture, renforçant encore ce lien dans l'énoncé de la Proposition 1<sup>105</sup>. Cette relation renvoie à une vision hiérarchique des arts et rappelle le caractère subordonné des arts décoratifs, mais permet avant tout d'introduire un discours méthodique et de considérer l'ornement suivant les règles de base de l'architecture, le rendant autonome de la

peinture et de la sculpture. Il s'agit également de concentrer l'attention sur la structure architecturale de l'ornement, sur ses principes constructifs internes. Réélabrant des concepts vitruviens désormais bien intégrés dans les traités modernes, il soutient que « tout comme l'architecture, ainsi toutes les œuvres des arts décoratifs doivent combiner la convenance, la proportion et l'harmonie »<sup>106</sup>. Puisque l'architecture obéit à des règles précises, l'ornement pourra à son tour être considéré comme le produit de l'ordre et de la raison et non plus du caprice et de la fantaisie. En outre, cette filiation introduit l'idée d'une relation unitaire réglant le rapport entre les arts, tout en contribuant à renforcer la puissance de la métaphore linguistique, architecture et ornement pouvant être considéré comme l'expression d'une culture<sup>107</sup>, comme nous l'avons vu précédemment.

Jones conclut cette liste avec trois propositions, dont deux sont dédiées à des questions pour ainsi dire morales, ayant trait à l'imitation. Dans la Proposition 35, il condamne l'imitation des matériaux inappropriés ou matériellement irrationnels, alors que dans la Proposition 36, il invite à suivre les lois des styles historiques, évitant toutefois d'en copier les formes<sup>108</sup>. Dans la dernière, il résume certaines des idées qu'il avait défendues dans le cadre de l'Exposi-

Tableau II. Les propositions de la *Grammar of Ornament*, par catégories

CATÉGORIE	ASPECT TRAITÉ	PROPOSITION N°
Principes généraux	Rapport entre architecture et arts décoratifs	1, 2, 3
	Repos	4
	De la construction ornementale	5
	Des imitations	35
	Rôle des modèles du passé	36
	Importance de l'éducation	37
Principes liés à la forme	De la forme en général	6
	De la décoration de surface	7
	Géométrie	8
	Proportion	9
	Harmonie des formes	10
	Distribution	11 et 12
Principes liés à la couleur	Stylisation	13
	Aspects généraux	14, 15, 28
	Couleurs primaires et leurs emplois	16, 17, 21, 23
	Proportions harmonieuses	18, 19, 20
	Contraste simultané	24, 25, 26, 27
	Harmonie des tons juxtaposés	29, 30, 31, 32, 33, 34

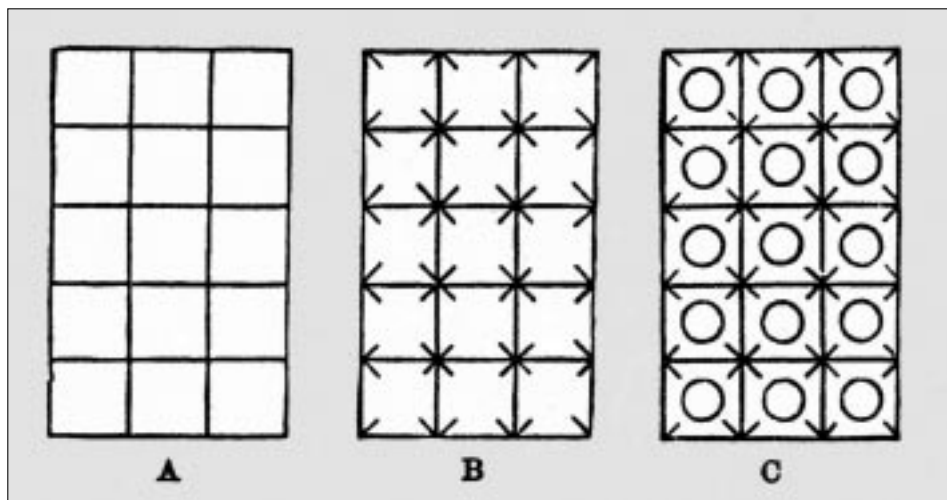


tion universelle de 1851 et au Department of Practical Art, en particulier sur l'importance de l'éducation du public, des artisans et des industriels<sup>109</sup>. Il souligne qu'un véritable progrès de l'ornement ne sera possible qu'en présence d'un parallèle progrès culturel, c'est-à-dire lorsque toutes les classes « seront mieux éduquées dans les Arts », affirmant ainsi l'idée que l'ornement ne peut être que l'expression d'une culture et d'une société déterminée<sup>110</sup>.

C'est par contre dans les principes centraux que l'analogie grammaticale prend véritablement corps. La liste est en effet divisée en deux catégories : premièrement les propositions touchant à la forme, deuxièmement celles touchant à la couleur. Cette séparation correspond à la dichotomie traditionnelle entre ligne et couleur et reflète les étapes de l'enseignement du Department, où l'élève apprend d'abord le dessin avant le coloris. Elles suivent une progression parallèle, avec en premier lieu les questions d'ordre général (Propositions 6 à 8 pour la forme et Propositions 14 à 17 pour la couleur), puis celles dédiées à la proportion (Proposition 9 pour la forme et Proposition 18 pour la couleur), à l'harmonie et au contraste (Proposition 10 pour la forme et Propositions 19 et 20 pour la couleur), et, enfin, à la distribution (Propositions 11 et 12 pour la forme et Propositions 21 à 23 pour la couleur).

Ces propositions ont fait l'objet de très nombreuses analyses qui ont mis en évidence leur importance pour le développement d'une approche formaliste de l'histoire de l'art à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>111</sup>. En outre, ce qui constitue sans doute l'un des aspects les plus intéressants de l'approche de Jones est l'attention qu'il porte à l'œil en tant qu'élément régulateur. Sa grammaire des formes se fonde sur une composante psychologique de la perception qui, comme les études de Gombrich et Frank l'ont montré, semble annoncer les travaux empiriques de la *Gestalt*<sup>112</sup>.

Malgré ce qui est énoncé dans la Proposition 5<sup>113</sup>, Jones aborde en effet l'ornement comme un motif détaché de son support, ce qui lui permet de se concentrer sur le jeu de lignes et de couleurs et de le décomposer en séquences élémentaires. L'ornement est un jeu de surface (Proposition 7) qui n'admet pas d'excroissances (Proposition 6), construit à partir de trois lignes primaires, de la combinaison desquelles naît toute la diversité des formes ornementales : la ligne droite, la ligne inclinée et la ligne courbe (Proposition 10)<sup>114</sup>. Tout comme la diversité du langage graphique se réduit à quelques lignes primitives, le succès d'une bonne composition ornementale dépend non de la « multiplicité des formes variées » mais de la répétition « de quelques éléments simples » disposés de manière à produire un effet général<sup>115</sup>. La syntaxe de ce langage formel est réglée par le pouvoir structurant de la géométrie (Proposition 8), et implique des règles de disposition (Proposition 12), de symétrie et de proportion (Proposition 9)<sup>116</sup>. Laissant de côté l'analyse détaillée de ces propositions qui ont été déjà réalisées par différents auteurs<sup>117</sup>, il est possible toutefois de noter que certains de ces thèmes sont dérivés de la tradition des traités d'architecture de l'Antiquité et de la Renaissance, par la suite devenus des *topoi*. Par exemple, l'insistance sur l'idée de proportion (Proposition 3 et



26. Exemple de composition équilibrée, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1856

9) et d'harmonie (Proposition 10) renvoie spécifiquement aux concepts de *proportio* et *concinntitas* de Leon Battista Alberti, au traité duquel peut également être rapprochée la Proposition 6, dans laquelle Jones soutient que l'ornement parfait est celui dont il est impossible d'ajouter ou d'extraire quoi que ce soit<sup>118</sup>. La citation implicite d'Alberti est encore plus significative du fait qu'elle avait originellement été employée pour faire une distinction entre la véritable *pulchritudo* architecturale, de laquelle « la beauté est une propriété inhérente, [et qui] se retrouve infusée dans tout le corps qui est appelé beau », et l'ornement, que le théoricien considérait « au lieu d'être inhérent, plutôt comme ayant un caractère attaché ou additionnel » et étant « une lumière reflétée et un complément à la beauté »<sup>119</sup> : en se référant à Alberti, Jones refuse donc l'idée que l'ornement soit un art subordonné et complémentaire, mais admet qu'il puisse atteindre par ses propres moyens la véritable beauté.

Ce qui est central dans sa théorie est l'idée d'unité visuelle, ou ce qu'il définit comme une sensation de repos, lorsque « la vue, l'intelligence et les affections se trouvent satisfaites » (Proposition 4)<sup>120</sup>. Cet état d'équilibre harmonieux, qui a été interprété dans le contexte du goût orientaliste en architecture, dépend de la présence et de la disposition réglementée des trois lignes élémentaires<sup>121</sup>. La sécheresse lapidaire des axiomes prend toute son épaisseur dans les chapitres où il développe sa pensée et l'exemplifie à l'aide de schémas illustratifs suivis de commentaires détaillés (fig. 26).

« Dans la décoration de surface, tout arrangement de formes qui ne se compose que de lignes droites, comme c'est le cas dans le dessin A, doit être monotone et ne donne qu'un plaisir imparfait ; mais si l'on y introduit des lignes qui tendent à diriger l'œil vers les angles, comme dans le dessin B, le plaisir se trouve immédiatement accru. Que l'on ajoute ensuite des lignes qui donnent une tendance circulaire, comme dans

le dessin C, et l'on aura une harmonie complète. Dans ce cas, le carré est la forme motrice ou tonique ; les formes angulaires et courbes sont les formes subordonnées »<sup>122</sup>.

Nous nous trouvons face à un processus dialectique constitué par la création de forces et par leurs annulations successives. Ainsi, le dessin A pose un cadre structurant général qui permet de générer des lignes directrices par l'ajout de quelques tracés sur le dessin B. La tension visuelle alors créée est à son tour annulée par l'introduction des cercles dans le dessin C, qui complètent la composition. On assiste également à une tentative d'ordonner les formes selon des divisions grammaticales, en séparant les composantes principales de ses subordonnées, comme une phrase comporte une proposition principale et des subordonnées, directes ou indirectes. Dès lors, il est important d'établir la proposition dominante qui correspond aux « formes générales » qui ordonnent l'ornement et qui pourront par la suite être enrichies par plusieurs subordonnées ou subdivision progressives, comme l'établit la Proposition 7.

Mais plus que la forme, c'est la couleur qui semble constituer le véritable objet de la grammaire d'Owen Jones. En effet, alors que seules huit propositions sont dédiées à la forme, vingt-et-une portent sur la couleur, dont l'usage est codifié de manière très précise<sup>123</sup>. Cette attention portée à un aspect habituellement peu traité dans les ouvrages sur l'ornement reflète tout d'abord son intérêt personnel et sa passion pour la polychromie, née de son voyage de jeunesse autour du bassin méditerranéen<sup>124</sup>. Pour ces contemporains, il est avant tout un coloriste, l'homme qui sait capturer dans ses décorations d'intérieurs, tel le Crystal Palace Bazaar (1858) ou le Saint James Hall (1855-1858), les teintes fortes d'un Orient imaginaire et merveilleux et les transporter dans la grisaille de la Londres victorienne et industrielle<sup>125</sup>. Bien que subordonnée (Proposition 14) la couleur est pour lui tout autre que secondaire. Élément indispensable à la bonne visualisation des lignes, elle possède un pouvoir structurant qui permet de modifier les espaces et influe sur la perception de la forme, comme il était parvenu à le démontrer dans ses propres décorations intérieures, et notamment au Crystal Palace de Hyde Park en 1851<sup>126</sup>. Ce déséquilibre entre les principes dédiés à la forme et à la couleur manifeste également la volonté d'apporter une réglementation efficace à un élément qui a toujours été envisagé comme instable, au caractère changeant et pour cela même difficile à théoriser, couleur et ornement partageant d'ailleurs le fait d'avoir souvent été considérés comme signes de luxe, de décadence et de superficialité<sup>127</sup>.

Le goût pour les couleurs pures et fortes s'était diffusé parmi les architectes dès les années 1830, notamment à travers la redécouverte des tombes étrusques de Corneto, lorsque la conception d'une polychromie romaine basée sur les tons pourpre et or est remplacée par l'usage de teintes plates et de couleurs crues, comme notamment dans les reconstitutions archéologiques de Hittorff ou de Semper<sup>128</sup>. Mais chez Jones, l'attention aux couleurs primaires et à leur réglementation doit également être rapprochée de son expérience profession-

nelle en tant qu'imprimeur et chromolithographe, un fait que Nicholas Franke<sup>129</sup>. Procédé planographique, la lithographie colorée nécessite en effet une maîtrise absolue dans l'application des teintes. Chaque couleur demande un nouveau passage sur la pierre lithographique, où les pigments, appliqués en teintes fortes et non nuancées, doivent être parfaitement juxtaposés sans toutefois se mêler les uns aux autres, comme le précise la Proposition 28 qui indique qu'il ne faut en « aucun cas que les couleurs se touchent au point de se mêler à leur ligne de contact »<sup>130</sup>. Comme dans une chromolithographie, tout mélange ou imprégnation détruit la qualité de l'ornement<sup>131</sup>. Cette expérience professionnelle l'induit ainsi à concevoir la couleur comme teinte et non comme matière, sa vision de la polychromie architecturale ne se développant jamais comme polychromie structurelle. D'autre part, elle le porte à préférer l'emploi de couleurs plates, uniformes, sans clair-obscur et sans relief, ce qui l'amènera à considérer comme inférieurs les exemples d'ornements fondés sur le relief plastique.

De la même manière que pour les formes, Jones réduit la diversité des teintes à trois primaires : le jaune, le rouge et le bleu<sup>132</sup>. C'est à partir de ce modèle qu'il structure sa théorie des formes élémentaires, et non le contraire. Il pose en effet que : « *tout comme en fait de coloris* aucune composition ne saurait être parfaite s'il y manque l'une ou l'autre des trois couleurs primaires, *ainsi en fait de forme*, qu'il s'agisse de construction ou de décorations aucune composition ne saurait être parfaite s'il y manque l'une ou l'autre des trois figures primaires » (italiques ajoutées)<sup>133</sup>. Envisagées dans leur intensité prismatic, employées en teintes plates, sans ombre ni dégradé, leur usage est réglé par une série de principes bien plus précis que ceux dédiés à la forme. Ceci est valable tant pour leur disposition, que pour leur position et proportion. Ainsi, elles doivent être appliquées sur de « petites surfaces et en petites quantités, balancées et soutenues par les couleurs secondaires et tertiaires appliquées sur des masses plus grandes » (Proposition 16). De même, les primaires doivent se trouver sur « les parties supérieures des objets, les secondaires et les tertiaires sur les parties inférieures » (Proposition 17)<sup>134</sup>. On retrouve ici encore l'idée d'une proposition principale et de ses subordonnées grammaticales, mais avec un ordre beaucoup plus réglé, Jones précisant que le bleu doit être placé sur les surfaces concaves, le jaune sur les surfaces convexes et le rouge sur les dessous (Proposition 21), pour des raisons optiques<sup>135</sup>.

Mais c'est aux proportions qu'il dédie le plus d'attention :

« Les couleurs primaires d'intensité égale s'harmoniseront ou se neutraliseront l'une l'autre dans les proportions de 3 de jaune, 5 de rouge et 8 de bleu, – intégralement 16. Les secondaires dans les proportions de 8 d'orangé, 13 de pourpre, et 11 de vert, – intégralement 32. Les tertiaires, de citrin (composé d'orangé et de vert), 19 ; de brun roussâtre (orangé et pourpre), 21 ; d'olivâtre (vert et pourpre), 24 ; – intégralement, 64. Il s'ensuit que, – chaque secondaire étant un composé de deux primaires, se trouve neutralisé par la primaire qui forme son complément d'après ces mêmes proportions : ainsi, 8 d'orangé (rouge et jaune) seront neutralisés par 8 de bleu (complément de l'orangé), 11 de vert par 5 de rouge, 13 de pourpre par 3 de jaune. Chaque ter-

tiaire, étant un composé binaire de deux secondaires, est neutralisée par la secondaire qui reste : comme 24 d'olivâtre par 8 d'orangé, 21 de brun roussâtre par 11 de vert, 19 de citrin par 13 de pourpre »<sup>136</sup>.

Si nous avons pris soin de transcrire ce passage dans son intégralité c'est parce qu'il est intéressant à plusieurs égards. Il démontre en premier lieu la volonté de cartographier les couleurs, entre primaires, secondaires et tertiaires, au moment où cet ordre éclate et où de nouvelles découvertes permettent la création et le développement de plusieurs pigments artificiels qui sont en train de révolutionner l'industrie textile européenne<sup>137</sup>. Il illustre en second lieu l'intention de mettre l'accent sur les proportions mathématiques et les qualités abstraites réglant la couleur, laquelle apparaît ainsi comme un élément quantifiable, pouvant être traité de manière régulière et objective<sup>138</sup>. Inscrivant sa théorie dans une approche scientifique, Jones se pose en disciple de deux théoriciens de la couleur, chimistes de formation, légitimant ses principes à travers les théories optiques de Field (Proposition 18) et les lois de contraste simultané de Chevreul (Propositions 24 à 28) dont il avait déjà fait usage pour sa décoration du Crystal Palace à Londres en 1851<sup>139</sup>. Ce choix explique notamment l'absence de toute référence à Goethe, dont la *Farbenlehre* (1810) connaît pourtant une très bonne réception en Angleterre, où elle est traduite dès 1840 par Charles Lock Eastlake<sup>140</sup>. Contribuant à attirer l'attention sur les aspects physiques et psychologiques des phénomènes colorés, les théories de Goethe sont alors perçues comme offrant une alternative à la perception scientifique restrictive de Newton<sup>141</sup>. Or, suivant une vision rationnelle et newtonienne courante en France, Jones choisit au contraire de se situer dans la lignée de Chevreul, considérant l'œil comme un instrument objectif et traitant la couleur comme un élément pouvant être réduit à une formule numérique, témoignant ainsi d'une tentative d'insérer l'ornement dans une tradition scientifique<sup>142</sup>.

### *Grammaire, culture, histoire et religion*

À partir de cette analyse structurelle, Owen Jones parvient à une classification générale des cultures ornementales, instituant entre elles une échelle précise des valeurs qui ne coïncide pas avec celle communément admise dans la culture artistique de l'époque. Considérant chaque style en fonction de catégories internes au langage ornemental, il établit un système hiérarchique rigide, où l'emploi de certaines formes peut devenir l'indice du degré d'évolution d'une culture. Il note par exemple que les compositions obtenues à partir du carré ou du cercle, sont « monotones, et procurent peu de plaisir, parce que les moyens par lesquels elles sont produites sont trop apparents »<sup>143</sup>. Il observe que l'art raffiné des Grecs se base sur les courbes d'un ordre élevé, contrairement à l'art décadent des Romains qui privilégie les compositions fondées sur les cercles, aisément tracés au compas, et dont le canon de proportion est facilement reconnaissable<sup>144</sup>. Plus la combinaison géométrique est complexe, plus grand sera à ses yeux le degré de succès atteint par une culture, puisque manifestant une plus grande richesse conceptuelle.

Mais c'est surtout la couleur qui devient la clef d'un langage universel issu de l'observation de la nature et de l'histoire<sup>145</sup>. Contrairement aux formes, Jones lie l'emploi des couleurs primaires aux meilleures phases de l'art :

« c'est, à ce qu'il paraît, une règle universelle que, dans toutes les périodes archaïques de l'art, les couleurs primaires, bleu, rouge, et jaune, sont les couleurs qui prédominent et qui sont employées avec le plus d'harmonie et de succès. Tandis que dans les périodes où l'art se pratique traditionnellement, au lieu de s'exercer instinctivement, il y a une tendance à employer les couleurs secondaires ainsi que toutes les variétés de teintes et de nuances, mais rarement avec le même succès »<sup>146</sup>.

Leur présence est pour lui le signe des styles artistiques les plus archaïques, produits par les sociétés les plus jeunes, dynamiques et authentiques, où les arts s'expriment de manière plus instinctive et plus proche des principes de la nature. L'utilisation des couleurs secondaires et tertiaires, conjointement à l'emploi des jeux d'ombres et des demi-tons, devient au contraire la marque des époques de décadence, lorsque les civilisations, ne suivant plus aussi fidèlement les principes naturels, perdent de leur vitalité. Une dévaluation de l'ornement plastique qui lui permet en réalité aussi de le rendre indépendant de la sculpture et de ses règles.

Les couleurs deviennent ainsi indicatrices de l'état d'une culture, les meilleurs styles artistiques étant alors ceux de l'Égypte ancienne (avant la domination ptolémaïque), de la Grèce classique, de l'art *mauresque* de l'Alhambra, ainsi que de l'art médiéval du XIII<sup>e</sup> siècle, lorsque « les (...) primaires s'employaient toujours, pour ne pas dire exclusivement (...) ; tandis que durant la décadence, les couleurs secondaires acquièrent plus d'importance »<sup>147</sup>. Dans ce schéma, les arts romain, turc, ou de la Renaissance, dans lesquels les primaires ont désormais été délaissées en faveur de combinaisons chromatiques plus subtiles, apparaissent alors comme dégénérés.

Lier les primaires aux « cultures archaïques » n'a toutefois rien d'original<sup>148</sup>. Les teintes fortes et crues ont depuis toujours été rapprochées des peuples les plus primitifs, des enfants ou de catégories sociales particulières, jugées comme inférieures<sup>149</sup>. Dans la *Farbenlehre*, Goethe note par exemple :

« Il faut remarquer que les peuples primitifs, les personnes incultes et les enfants ont une grande prédilection pour les couleurs vives ; (...) que les personnes cultivées évitent les couleurs vives aussi bien sur leurs vêtements qu'autour d'elles, et s'efforcent généralement de s'en épargner la vue »<sup>150</sup>.

Field, dans sa *Chromatography*, attribue lui aussi l'usage des tonalités primaires aux civilisations les plus anciennes, comme en Égypte ou au Mexique, ou chez les peuples les plus archaïques, comme les habitants des îles du Pacifique Sud ou les indiens d'Amérique du Nord. Mais là où Field voit l'extrême simplicité de ces harmonies primitives et parle de leur « accords crus »<sup>151</sup>, Jones perçoit au contraire une supériorité chromatique désormais perdue. Il opère ainsi un revirement en considérant comme positives les caractéristiques chromatiques jusqu'alors perçues comme négatives. Observant une relation entre les couleurs et le caractère moral d'un peuple et d'une civilisation,

il établit un système de correspondances dans lequel l'échelle des valeurs habituelles se trouve bouleversée. La décoration en teintes primaires d'un artefact d'une tribu primitive peut apparaître alors comme bien supérieure à celle d'un objet de la Renaissance, paré de tons plus subtils. Jones s'efforce d'ailleurs de replacer les trois couleurs primaires au centre d'une esthétique chromatique contemporaine, à travers son œuvre d'architecte et de décorateur, comme le démontre sa décoration du Crystal Palace de 1851.

### *Le facteur religieux : Jones et Pugin*

L'attention dédiée par notre architecte à la religion en tant que caractéristique culturelle et élément inspirateur des arts est très limitée dans la *Grammar of Ornament*. Ceci est d'autant plus surprenant car la première conférence qu'il donne après son voyage autour du bassin méditerranéen, tenue en décembre 1835 à la Society of Arts, s'intitulait précisément « On the Influence of Religion upon Art »<sup>152</sup>. Il avait alors posé la religion comme élément fondateur et moteur des arts, illustrant son propos à travers les exemples de civilisations majeures, de l'Égypte à la Grèce, et de Rome au monde islamique et chrétien médiéval. Il s'agissait du reste d'une conception assez commune à l'époque et qui sera affirmée de manière grandiloquente par l'architecte néo-gothique Pugin dans son fameux ouvrage polémique *Constrasts : or a Parallel between the Noble Edifices of the Middles Ages, and corresponding Buildings of the Present Day, showing the present decay of Taste* (1836)<sup>153</sup>.

Nous savons que Pugin et Jones se connaissaient. L'architecte néo-gothique possédait un exemplaire de *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*, dont il avait été l'un des souscripteurs, et entretenait des contacts avec lui depuis le début des années 1840, ayant fait appel à ses services de lithographe en 1842<sup>154</sup>. Lors de l'Exposition de 1851, tous deux firent, comme nous l'avons vu, partie de la commission chargée de constituer le noyau des collections du Museum of Ornamental Art de Malborough House. Pugin était l'un des rares architectes contemporains que le groupe de Cole admirait et dont le travail faisait l'objet d'éloges dans les pages du *Journal of Design and Manufactures*. Au Crystal Palace, sa *Medieval Court* avait d'ailleurs été l'une des rares à trouver grâce à leurs yeux. Jones s'était lui-même référé à l'autorité de son collègue lors de ses conférences de juin 1852 à Marlborough House, et plusieurs ont reconnu l'apport puginien aux principes théoriques de la *Grammar of Ornament*<sup>155</sup>.

Soutenant tous deux que l'unité stylistique garantie par la religion s'est trouvée brisée avec l'avènement de la Réforme, élément catalyseur de la décadence artistique, Jones et Pugin, tout comme Ruskin d'ailleurs, considèrent la Renaissance comme une période de déclin et non de renouveau. Jones écrit à ce sujet en 1835 que « la Réforme, en séparant le lien qui avait toujours existé entre religion et art, porta un coup fatal à l'architecture religieuse »<sup>156</sup>. En favorisant la naissance d'une série de sectes elle aurait permis la destruction de toute notion de spiritualité dans l'architecture, l'attention des architectes

contemporains étant désormais entièrement focalisée sur le confort matériel des fidèles<sup>157</sup>. Bien qu'il soit tentant de voir ici un lien entre leurs idées, comme certains n'ont pas hésité à le faire<sup>158</sup>, il n'en reste pas moins qu'ils n'étaient pas les seuls à voir un parallèle entre développement artistique et religion<sup>159</sup>. En outre, si Jones s'accorde à considérer la Renaissance comme une période de rupture et de décadence, une divergence fondamentale existe pourtant entre ses idées et celles de Pugin. Fervent défenseur de l'art chrétien médiéval, catholique convaincu, ce dernier conçoit l'architecture gothique comme la seule voie de renouveau possible pour l'architecture du XIX<sup>e</sup> siècle, une hypothèse que Jones rejette dès 1835, estimant que « cette architecture est morte et disparue ; elle a passé à travers ses différences phases de foi, prospérité et décadence »<sup>160</sup>. Toute forme de retour stylistique reviendrait ainsi à la « reproduction d'un cadavre »<sup>161</sup>, puisque les conditions qui ont porté à l'éclosion d'un style ne peuvent être reproduites artificiellement, étant elles-mêmes intimement liées à l'histoire et la culture d'un peuple, comme il le note d'emblée dans sa deuxième Proposition.

En 1856, et curieusement, Jones ne mentionne toutefois plus la religion dans ses propositions théoriques. Les rares indications dédiées à l'aspect religieux présentes dans le volume se trouvent presque exclusivement dans les chapitres sur les styles islamiques et apparaissent seulement dans un but instrumental : la religion lui permet d'expliquer l'uniformité de l'ornement dans plusieurs aires culturelles de l'Orient (arabe, *mauresque*, turque, persane et indienne), aires diverses entre elles et associées par la seule religion musulmane : « unis par une foi commune, leur art devait nécessairement avoir une expression commune »<sup>162</sup>. Signalons finalement le fait qu'il n'aborde pratiquement jamais le rapport entre les arts et les régimes politiques des diverses cultures traitées<sup>163</sup>. Cet intérêt mineur envers ces deux aspects indique peut-être une certaine prudence de sa part, dont les raisons mériteraient certainement d'être mieux explorées.

### *L'ornement égyptien : de la nature à l'histoire*

Comme il a été montré précédemment, ce qui permet à Jones d'étudier selon la même perspective l'ornement arabe et médiéval, celtique ou romain, c'est son rapport avec les règles de la nature, car « toutes les fois qu'un style d'ornement est l'objet de l'admiration universelle, on découvrira qu'il est en accord avec les lois qui règlent la distribution des formes dans la nature »<sup>164</sup>. Si cette relation est affirmée dans tous les chapitres du livre, elle s'établit dès le départ de manière déterminante avec l'ornement des « tribus sauvages »<sup>165</sup>. Dans ce premier chapitre, sur lequel nous reviendront plus spécifiquement par la suite, Jones témoigne non seulement d'un intérêt remarquable pour des productions jusque-là considérées comme des objets de curiosité – fait qui mérite d'être souligné<sup>166</sup> – mais expose fermement son système théorique, le légitimant à travers une argumentation anthropologique afin de valider son raisonnement sur une base intemporelle et fixer des principes généraux et



élémentaires qui se révéleront ensuite valables pour son analyse des styles historiques.

Mais si le chapitre de l'ornement primitif pose les fondements anthropologiques de cet art, c'est à l'Égypte que revient la tâche d'asseoir l'histoire de cet art, comme cela avait été le cas pour l'histoire de l'art et de l'architecture à Sydenham. L'importance de l'Égypte dans la réflexion théorique de Jones a été quelque peu obscurcie par l'attention portée par les historiens aux styles islamiques<sup>167</sup>. L'Égypte est pourtant la première véritable étape de son Grand Tour. Il y séjourne près de douze mois, entre octobre 1832 et octobre 1833<sup>168</sup>. C'est là qu'il découvre les plus importantes traces de polychromie architecturale, préservées du temps dans les tombes et temples encore à demi enfouis sous le sable. Et lorsque, à son retour à Londres, il tient sa première conférence à l'Architectural Society, c'est principalement à cet art qu'il la dédie<sup>169</sup>.

Puisque son origine est cachée dans la nuit des temps et qu'il ne peut être dérivé d'aucun autre, il se révèle par tradition un art fondateur par excellence<sup>170</sup>. Il illustre les conditions d'une créativité authentique et originale qui ne peut trouver sa source première que dans l'exemple de la nature, Jones soulignant qu'ici « nous ne voyons aucune trace d'enfance ou d'influence étrangère ; d'où il faut conclure que les Égyptiens puisèrent leur inspiration directement à la nature »<sup>171</sup>.

Le fait que cet ornement se développe à partir de quelques modèles seulement vient confirmer cette hypothèse : « les types en sont peu nombreux, et ce sont tous des types naturels ; et la représentation ne s'écarte que très légèrement du type »<sup>172</sup>. Cette notion de type, que Jones emploie bien trois fois dans la même phrase, est éloquente. Du grec *τύπος*, le type signifie une empreinte, un modèle ou une matrice et se retrouve aussi bien dans la terminologie botanique que dans le discours architectural ou le champ de l'histoire de l'art alors en formation, comme méthode de classification. Dans la nomenclature linéenne, le type naturel se réfère au spécimen original dont la description permet de fixer le nom et l'identité d'une espèce. Il ne s'agit pas d'un exemple réel, mais suggère un modèle idéal, auquel se rapportent tous les exemplaires d'une espèce végétale donnée<sup>173</sup>. L'insérant dans le vocabulaire architectural, Quatremère de Quincy en donne une définition précise dans l'*Encyclopédie méthodique* (1788-1825), indiquant qu'il est « moins l'image d'une chose à copier ou à imiter complètement, que l'idée d'un élément qui doit lui-même servir de règle au modèle »<sup>174</sup>. Il faut en ce sens le différencier du modèle « entendu dans l'exécution pratique de l'art, [comme] un objet qu'on doit répéter tel qu'il est ; le type est, au contraire, un objet d'après lequel chacun peut concevoir des ouvrages qui ne se ressembleroient pas entre eux »<sup>175</sup>. Élément abstrait, le type renvoie à la tradition néo-platonicienne de la forme idéale qui ne peut être matérialisée et qui s'exprime dans les lois qui gouvernent la nature plutôt que dans ses produits, pouvant dès lors conduire à la production d'une infinité de formes.

Jones estime que c'est dans l'ornement égyptien, né directement de la nature et non de la dérivation d'un précédent style, que ces types sont le plus faci-

lement reconnaissables. Ce sont essentiellement le lotus, le papyrus, les plumes d'oiseaux et les feuilles de palmier, des modèles naturels très restreints à partir desquels les Égyptiens développent un vaste et complexe système ornemental. Puisqu'ils ont su les étudier attentivement, ils ont pu mettre en pratique « les mêmes lois illustrées par les œuvres de la nature ; c'est pourquoi nous trouvons que l'ornement égyptien, aussi conventionnalisé soit-il, est toujours vrai »<sup>176</sup>. Ainsi, l'ornement égyptien obéit-il toujours à la loi naturelle des plantes, soit au « rayonnement des feuilles, et de toutes les veines des feuilles, s'élançant en courbes gracieuses de la tige mère »<sup>177</sup>. Cette application est parfaitement suivie dans les trois catégories de l'ornement égyptien, soit dans l'ornement constructif qui est celui des éléments de support de l'architecture, dans l'ornement représentatif, retranscription peinte ou sculptée d'objets réels, ou dans l'ornement décoratif qui comprend tous les motifs non figuratifs<sup>178</sup>.

L'ornement constructif ou architectural rend manifeste la parfaite connaissance et l'application des lois de la nature. Chaque colonne, indépendamment de sa taille, se présente comme la schématisation d'une véritable plante de papyrus agrandie : « la base représentant la racine ; le fût, la tige et le chapiteau, la fleur toute épanouie, entourée d'un bouquet de plantes plus petites, jointes ensemble à l'aide de bandes »<sup>179</sup>. Une analogie mise en image sur la planche 4, sur laquelle sont disposés côte à côte des exemples de papyrus naturels, dans leurs différentes phases de croissance, ainsi que leurs transpositions ornementales (pl. XXIV).

Cet ornement a pourtant longtemps été considéré comme fantaisiste et dénué de tout principe. L'exemple de la colonne est justement utilisé par Quatremère de Quincy pour démontrer qu'il demeure toujours dans « l'arbitraire le plus absolu »<sup>180</sup>. Cherchant à réfuter la thèse d'une origine commune entre architecture égyptienne et grecque, Quatremère de Quincy transforme la colonne en élément d'une grammaire universelle et affirme que « l'analogie de quelques plantes avec les colonnes de l'Égypte n'est autre chose qu'une analogie décorative et non une analogie constructive »<sup>181</sup>. Approchant la question sous l'optique du théoricien de l'architecture, il ne perçoit en effet aucun lien rationnel ni aucune règle systématique entre, par exemple, la disposition et le choix des ornements d'un chapiteau et les proportions d'une colonne, ou entre une colonne et un entablement<sup>182</sup>. Ceci le porte à établir l'absence de tout ordre dans cet art, un aspect confirmé à ses yeux par le fait que l'on retrouve les mêmes motifs aussi bien dans l'architecture que sur des objets usuels, comme les vases ou les meubles<sup>183</sup>.

Or, pour Jones, le rapport entre ornement et architecture est secondaire. Ce qui l'intéresse est le motif en lui-même et sa structure formelle, indépendamment de son support. Dès lors, il lui est possible de défendre sa rationalité et sa rigueur absolues. Le fait de retrouver le même motif sur divers supports devient au contraire pour lui la preuve de l'unité conceptuelle de cet art. Mais il va au-delà. Prenant à contre-pied l'argumentation de Quatremère de Quincy, il semble non seulement défendre la thèse désormais dépassée d'une architecture égyptienne dérivée de la charpente, voyant dans les motifs des colonnes la

transcription en pierre des décorations des poteaux de bois de leurs temples primitifs, mais affirme la supériorité relative du système ornemental égyptien sur celui-ci<sup>184</sup>. Pour le Français, seul l'ornement grec exprime l'unité entre architecture et décoration, les ornements étant toujours « originaires des formes même de la construction »<sup>185</sup>. Or, Jones soutient exactement la thèse opposée, trouvant au contraire chez les Égyptiens une ornementation totalement constructive et liée de façon unitaire à la structure des édifices :

« il manquait cependant à l'ornement grec un des grands charmes qui devrait toujours accompagner l'ornement, – à savoir, le symbolisme. C'était un ornement sans signification, purement décoratif, jamais représentatif et on ne peut guère l'appeler un ornement de construction (...). L'ornement ne faisait pas, comme chez les Égyptiens, partie de la construction : on pouvait l'enlever sans changer la construction. (...) les Grecs étaient, à cet égard, inférieurs aux Égyptiens, dont le système d'*incavo rilievo*, appliqué à la sculpture monumentale nous paraît bien plus parfait »<sup>186</sup>.

On assiste ici à un radical changement de paradigme. L'art égyptien, non naturaliste et depuis Winckelmann considéré comme illustrant un traitement rigide et stéréotypé des figures, apparaît chez Jones issu de la nature, dont il a su abstraire les principes structurels. Il n'est donc jamais *mimésis* du visible, mais se développe selon les principes et les lois de la distribution des formes dans la nature. Pour cela, il devient le prototype de tout art ornemental, car « le langage dans lequel il se révèle peut bien nous paraître étranger, particulier, formel et rigide ; mais les idées et les enseignements qu'il nous fournit sont des plus solides »<sup>187</sup>. La maîtrise de ces règles conceptuelles est ce qui a permis la création d'une multitude de solutions décoratives, comme il est possible de voir à travers les exemples de chapiteaux figurés sur la planche 6 (pl. XXV). Cette variété que Quatremère de Quincy qualifiait de « fécondité stérile » et qu'il comparait pour cela même à l'art gothique, s'est transformée désormais, pour l'ornement, en exemple positif<sup>188</sup>.

Il n'est pas surprenant de trouver chez Giovanni Battista Piranesi, fervent critique de l'art grec, l'une des premières considérations sur les qualités de l'art égyptien<sup>189</sup>. Dans le « Discours apologétique en faveur de l'Architecture Égyptienne et Toscane » accompagnant *Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii* (1769), celui-ci observe déjà que l'ornementation architecturale égyptienne, tout comme son art en général, se fonde sur une observation très attentive de la nature, étant une expression abstraite de celle-ci<sup>190</sup>. Comparant les lions égyptiens de la fontaine de l'Acqua Felice, à Rome aux deux autres rendus à la manière grecque, il s'exclame :

« Quelle majesté dans les lions Égyptiens, quelle gravité, quelle sagesse ! Quelle union, quelle modification des parties ! Avec quel art n'y voit-on pas paraître ce qui s'accorde avec l'architecture, tandis que ce qui ne lui convient pas y semble caché. Au contraire, les deux autres lions, qui imitent si bien la nature, et que l'ouvrier a fait paraître dans quelle attitude il a voulu, que font-ils là ? Ils n'y servent qu'à diminuer l'éclat, que les lions Égyptiens donnent à l'architecture de la fontaine »<sup>191</sup>.

Piranesi justifie ces représentations conventionnelles par le fait qu'elles sont

avant tout un élément du décor architectural qu'elles contribuent à valoriser. Jones avance une argumentation similaire à Sydenham lorsqu'il parle de l'allée de lions placée devant la cour égyptienne, vantant alors la supériorité des lions pharaoniques par rapport à ceux de Canova, du fait que ces statues s'accordent parfaitement avec le vocabulaire décoratif les entourant<sup>192</sup>. L'unité entre l'ornement et son support est garantie par le fait que celui-ci n'est jamais imitation servile de la nature mais reproduction abstraite de ces principes structuraux, au même titre que l'architecture. Cette parfaite maîtrise du rendu conventionnel des formes va de pair avec une application rigoureuse et tout aussi conventionnelle des couleurs.

Ces qualités sont développées à un niveau ultérieur dans les arts décoratifs *mauresques*, qui témoignent d'un rapport beaucoup plus abstrait avec la nature et une capacité symbolique liée directement à l'écriture.

### *L'ornement mauresque : un modèle absolu*

Dans la grammaire de Jones, plus significatif encore est en effet le rôle de la tradition islamique, dont les formes abstraites constituent un modèle privilégié. Cette référence à l'Orient est sans aucun doute l'aspect le plus connu de sa pensée et celui qui a fait l'objet du plus grand nombre d'études<sup>193</sup>. L'Orient de Jones est avant tout islamique. C'est l'Orient des villes musulmanes qu'il découvre lors de son voyage des années 1830, c'est-à-dire Le Caire et Constantinople, mais surtout la cité palatiale de l'Alhambra qui lui révèle la magie de cet art de lignes et de couleurs. L'analyse des *muqarnas*, dont la complexité apparemment insondable se fonde sur la combinaison de formes géométriques simples, et dont Goury et lui percent le secret de construction en 1834, lui permet notamment de saisir toute la richesse conceptuelle de ce système décoratif (fig. 27)<sup>194</sup>. C'est aussi l'Orient des bazars des expositions universelles. Les objets exposés au Crystal Palace de Londres dans les stands turcs, tunisiens, égyptiens, mais surtout indiens, lui offrent l'occasion de définir les premiers principes de sa future grammaire, publiés dans le *Journal of Design and Manufactures* en 1851<sup>195</sup>. Dans les produits mogholes présentés aux Expositions de Londres et Paris, en 1851 et 1855, l'architecte trouve « tous les principes, toute l'unité, toute la vérité » de l'ornement<sup>196</sup>. De leur observation sont dérivés les Propositions 29 à 34 de la *Grammar of Ornament* portant sur l'emploi harmonieux des couleurs juxtaposées<sup>197</sup>.

Le choix de l'Orient islamique n'est pas anodin. Il s'agit d'une préférence conceptuelle : son ornement est l'héritier de l'art gréco-romain, dont il a su transformer les formes de manière totalement originale. C'est art n'est donc pas étranger. Il illustre pourtant un rapport au passé bien différent de celui offert par l'exemple de la Renaissance. L'ornement islamique, issu du substrat gréco-romain, a en effet su s'en éloigner pour donner naissance à des formes décoratives manifestement originales. Pour Jones, tel est le modèle que le XIX<sup>e</sup> siècle doit suivre pour atteindre une créativité nouvelle et authentique<sup>198</sup>.

C'est principalement l'examen de l'art nasride, entrepris dès la première



## PLATE X.

## SALA DE LA BARCA.

## DETAILS OF THE GREAT ARCHES. HALL OF THE BARK.

The ceiling of the Hall of the Bark, a wagon-headed dome of wood, of most elaborate pattern, as may be seen in the general section of the Court of the Fishpond, and the Hall of the Ambassadors, receives its support at each end from pendentives, abutting against the great arches. These pendentives are of a very curious mathematical construction. They are composed of numerous pieces of planes, united by their contiguous lateral surfaces, consisting of seven different forms, proceeding from three primary figures on plan: they are, the right angled triangle (A), the rectangle (B), and the isosceles triangle (C). In these  $(a, a, a, b, a, c)$  are equal;  $(b, a)$  is equal to  $(b, b)$ , and the vertical angle of the isosceles triangle (C) is  $45^\circ$ . The figure (B) has one line, in section; the figure (A) three; and figure (C) three; the third (C) being a rhomboid, formed by the double isosceles triangle. The corners  $(a, a, c)$  of the several planes are similar, by which it will be seen that a piece may be combined with any one of the others by either of its sides, thus rendering them susceptible of combinations as various as the arabesque which may be produced from the seven notes of the musical scale.

The mutual collings of the Halls of Justice, Ambassadors, and Two Sisters, of which we here give the plan and section, as well

## DETAILS DES GRANDES ARCHES. SALLE DE BARQUE.

Le plafond de la Salle de la Barque, est un dôme de bois, décoré par des dentelles en arabesque d'une grande beauté, comme on peut voir sur la coupe de la Cour de l'Étang, et de la Salle des Ambassadeurs. Il est porté sur des pendentifs qui se terminent contre les grandes arcs à chaque extrémité de la salle. Ces pendentifs sont d'une construction mathématique fort curieuse. Ils sont composés de nombreux prismes de plâtres, unis par leurs surfaces latérales contiguës, et qui se consistent que de sept figures qui peuvent être obliques, en plan, à trois formes primitives: ce sont le triangle rectangle (A), le rectangle (B), et le triangle isocèle (C). Dans ces figures les côtés  $(a, a, a, b, a, c)$  sont égaux;  $(b, a)$  est égal à  $(b, b)$ ; et l'angle vertical du triangle isocèle est de  $45^\circ$ . La figure (B) n'a qu'une forme en coupe, mais la figure (A) en a trois, ainsi que la figure (C). Le troisième (C) étant un rhomboïde formé par deux des triangles isocèles. Les angles  $(a, a, c)$  sont partout les mêmes, d'où on peut voir que chaque figure se combine également bien par aucun de ses côtés avec les autres figures; ce qui les rendent susceptibles de combinaisons aussi variées que les arabesques qu'on pourrait produire avec les sept notes de l'échelle.

Les plafonds en forme de pyramide de gît, des Salles de Justice, des Ambassadeurs, et de celle des Deux Sœurs, dont nous donnons



Plan and elevation of a pendentive containing the seven pieces in combination.

Plan et élévation d'un pendentif avec une combinaison des sept pièces.

moitié des années 1830 et entendu comme expression particulière de l'art islamique dont le développement s'effectue sur sol européen, qui conditionne toute sa vision esthétique. Dans le dixième chapitre de la *Grammar of Ornament*, symboliquement placé au cœur de l'ouvrage, il approfondit ses principes théoriques. Ce texte reprend, en les amplifiant, les idées abordées pour la première fois dans *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* (1836-1845)<sup>199</sup> et est lui-même intégralement dérivé du guide de l'*Alhambra Court* publié deux ans plus tôt pour le Crystal Palace de Sydenham, tant pour le contenu du texte que pour celui des gravures sur bois qui l'illustrent<sup>200</sup>. Jones fait d'ailleurs directement référence à l'*Alhambra Court* dans son chapitre qui, tout naturellement, est exclusivement dédié à l'ornementation de l'Alhambra, à ses yeux véritable Parthénon de l'art *mauresque*<sup>201</sup>.

Le rapport fondamental liant ornement et nature est déjà bien traité dans le guide de l'*Alhambra Court*, comme le montrent d'ailleurs les illustrations insérées dans le *guide book* (fig. 28, 29). Ce modèle est en effet déjà thématisé dans le Crystal Palace lui-même, où des plantes de toutes sortes ont été introduites par Paxton dans tous les secteurs du bâtiment. Mais les *Architectural Courts* entretiennent une relation encore plus étroite avec la nature, se trouvant juxta-



28. Page tirée de Owen Jones, *The Alhambra Court*, Londres 1854 (170 × 118 mm)

29. Page tirée de Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1910 (340 × 225 mm)

posées au *Tropical Department* placé dans l'aile nord du palais (voir fig. 5). Elles côtoient ainsi quantité de spécimens botaniques (fig. 30), permettant au visiteur d'observer et de comparer directement les exemplaires naturels et artistiques, comparaison renforcée et orientée par la lecture du *guide book*.

Pour emprunter l'expression employée par Rémi Labrusse, on peut dire que l'art de l'Alhambra sert de « référence structurante » à sa grammaire<sup>202</sup>. En effet, dans ce chapitre Jones propose une analyse détaillée en quatorze points de ses principales propositions théoriques. Afin de clarifier son discours, il fait appel à divers exemples graphiques incorporés dans le texte, fondés sur des éléments géométriques simples et mis en rapport avec certaines formes végétales. Pour ces raisons, les interprétations de la *Grammar of Ornament* se sont essentiellement concentrées sur ce chapitre, où se trouve d'ailleurs la seule mention du terme de *grammaire* de tout l'ouvrage, lorsqu'il s'exclame que « nous ne pouvons trouver œuvre plus adéquate pour illustrer une Grammaire de l'Ornement que celle dans laquelle tout ornement contient une grammaire en lui-même »<sup>203</sup>.

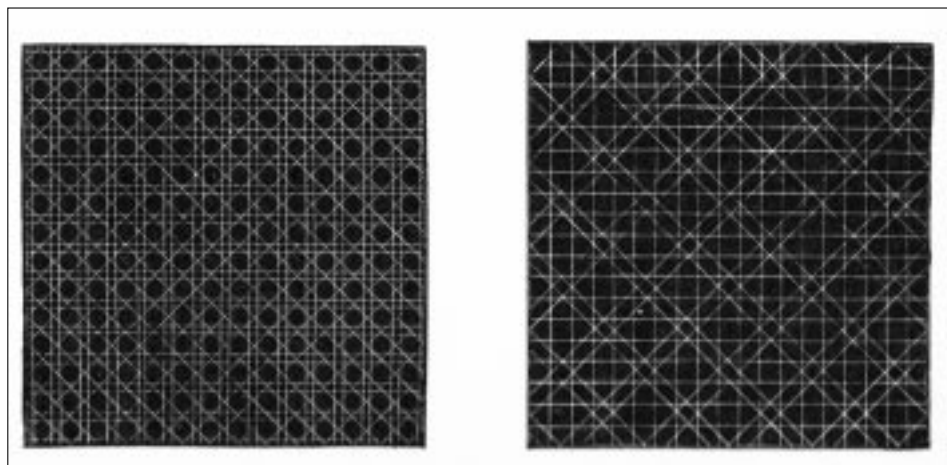
Dans l'art nasride se trouvent réunis « l'éloquence de l'ornement égyptien, la grâce des formes grecques et les combinaisons géométriques de l'ornement romain, byzantin et arabe. S'il lui manque le symbolisme de l'art égyptien, les inscriptions qui ornent les murs du palais de l'Alhambra se chargent de suppléer à cette défaillance »<sup>204</sup>. Cet ornement est pour Jones le plus parfait, car il exprime fidèlement les principes formels de la nature, telles que les lois de la « *distribution égale, de la radiation partant de la tige mère, de la continuité des lignes et des courbes tangentes* »<sup>205</sup>. Par ailleurs, véritable ornementation parlante, elle s'adresse aussi bien à l'œil qu'à l'esprit, son étude se révélant bien plus utile que tous les commentaires sur la décoration<sup>206</sup>. Possédant une organisation syntaxique stricte, sa structure détermine avec une précision quasi mathématique quelle position doit occuper chaque forme et chaque couleur :

« le coloris de l'Alhambra a été exécuté d'après un système si parfait que tous ceux qui se donnent la peine d'en faire l'étude peuvent, à la première vue d'un morceau d'ornement *mauresque* en blanc, indiquer, avec une certitude presque absolue, la manière dont il a été colorié (...) la surface indique d'elle-même les couleurs qui devraient la couvrir »<sup>207</sup>.

Sans surprise, toute sa théorie sur l'emploi des trois couleurs primaires dérive essentiellement de l'Alhambra<sup>208</sup>. Anti-naturaliste, cet ornement se fonde sur la géométrie, élément central de l'art islamique et secret de sa multiplicité visuelle (fig. 31). La diversité de ses motifs décoratifs naît ainsi d'un nombre réduit de principes formels, dont la simplicité cognitive contribue à en asseoir le fondement. Alors que l'Orient est normalement considéré comme le lieu des passions et de l'imagination, Jones montre que toute son ornementation est au contraire rationnelle et systématique, répondant à des principes précis et ordonnés.

Dans la *Grammar of Ornament*, l'Orient islamique se voit conférer une autorité particulière. Il apparaît comme le lieu de la préservation d'un savoir ancestral, édifié sur les lois mathématiques, illustrant un parfait accord avec les

no copyright



30. Philip Delamotte, vue de l'Avenue des Sphinx et de l'*Albambra Court*, photographie, vers 1854

31. Compositions géométriques, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856



lois naturelles. Dans les Propositions 11 et 12, l'architecte expose ainsi les deux lois de distributions des formes dans la nature, ajoutant l'expression « oriental practice » :

« Dans la décoration de surface toutes les lignes doivent partir d'une tige mère. Tout ornement, quelque éloigné qu'il soit du centre ou de l'axe de la composition, doit être tracé jusqu'à sa branche et à sa racine. *Pratique orientale* »

« Toutes les jonctions de lignes courbes avec d'autres lignes courbes, ou de lignes courbes avec des lignes droites, doivent être tangentielles les unes par rapport aux autres. *Loi de la Nature. Pratique orientale en accord avec cette loi* »<sup>209</sup>.

Cette double mention Orient/Nature a souvent été perçue comme s'inscrivant dans la vision traditionnelle d'un Orient sous-développé et infantin<sup>210</sup>. Or, cette juxtaposition renvoie directement au modèle académique de l'Antique et de la nature, à la paire Grèce/Nature. En substituant l'Orient à l'Antique, Jones établit donc un modèle pour l'ornement qui se définit par rapport et en antinomie au canon académique des beaux-arts. Rejetant un mode de représentation naturaliste en faveur d'une stylisation des formes et des couleurs, l'ornement s'identifie dès lors en fonction de son caractère essentiellement abstrait, et de propriétés non figuratives et géométriques, en contraste avec la *mimésis* propre au domaine de la peinture et aux beaux-arts.

Enfin, cette ornementation stylisée, essentiellement bidimensionnelle et vouée au respect de la planéité des surfaces, s'exprimant à travers l'absence d'ombres et de reliefs, l'emploi de formes géométriques et de couleurs plates, se prête parfaitement à une application industrielle. Puisqu'il est impossible de reproduire mécaniquement de manière satisfaisante des formes naturelles, traditionnellement issues de la production artisanale, il convient alors de se tourner vers la production de motifs simples, abstraits, réduits à des jeux de lignes et de couleurs, comme dans l'ornement nasride ou islamique en général, pour lequel la marge d'erreur semble mineure. L'essentiel est en l'occurrence de ne pas copier les formes existantes, mais d'en tirer une inspiration, comme surent le faire les peuples arabes qui, à partir des vestiges monumentaux de l'art gréco-romain, engendrèrent un art totalement nouveau et original, ainsi que Jones le répète avec admiration<sup>211</sup>.

## NOTES

<sup>1</sup> La *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc en 1867, suivie par la *Grammaire des arts décoratifs* du même auteur en 1881 ; la *Grammatik der Ornamente* de Johann Eduard Jacobsthal entre 1874 et 1879 ; la *Grammaire élémentaire de l'ornement* de Jules Bourgoïn en 1880 ; la *Grammaire élémentaire du dessin* de Léopold Camille Cernesson en 1881 ; la *Grammaire de la couleur* d'Edouard Guichard en 1882 ; *L'art dans la maison : grammaire de l'ameublement* de Henry Havard en 1884 ; *L'art intime et le goût en France : grammaire de la curiosité* de Spire Blondel en 1884 ; *The Grammar of the Lotus* de William Henry Goodyear en 1891 ; ou encore l'*Historische Grammatik der bildenden Künste* d'Alois Riegl en 1897-98. Voir BLANC 1867 ; BLANC 1881 ; CERNESSEON 1881 ; GUICHARD 1882 ; HAVARD 1884 ; BOURGOÏN 1880 ; JACOBSTHAL 1874-1879 ; BLONDEL 1884 ; GOODYEAR 1891 ; RIEGL [1887-98] 1966.

<sup>2</sup> JONES 1852a ; WYATT [1852] 1853.

<sup>3</sup> PUGIN 1841 ; HAY 1844 ; FERGUSSON 1849.

<sup>4</sup> ROBINS [1971] 1997, pp. 26-27.

<sup>5</sup> La sixième édition du dictionnaire de Johnson définit la grammaire comme : « the art of using words properly, [and] comprises four parts : orthography, etymology, syntax and prosody » dans JOHNSON [1755] 1785, vol. 1, pp. 57-58.

<sup>6</sup> Comme le rappelle Barbillon, le Petit Robert indique la date de 1867, année de publication de la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc, pour l'apparition au sens figuré du terme, dans BARBILLON 2008, p. 435.

<sup>7</sup> GRIMM 1819 ; BOPP 1833-1849 ; GIRAULT-DUVIVIER 1811. En Angleterre, signalons aussi, bien que plus tardives, les conférences de MÜLLER 1864. Nous remercions Rémi Labrusse de nous avoir signalé ces deux derniers ouvrages. Sur le sujet, voir LABRUSSE 2010.

<sup>8</sup> En voici seulement quelques exemples : *The printer's grammar* de John Smith, paru en 1755 ; la *Grammar of History* par le Révérend John Robinson en 1814 ; la *Grammar of Music* par Thomas Busby en 1818 ; la *Grammar of Chemistry* du Révérend Blair en 1819 ; la *Grammar of Botany* de James Edward Smith en 1821. Voir SMITH 1755 ; ROBINSON 1814 ; BUSBY 1818 ; BLAIR 1819 ; SMITH 1821.

<sup>9</sup> « the studies of astronomy, geography, botany, and mechanics, have been familiarized and promoted by easy and inductive grammars », dans BUSBY 1818, p. iii et p. v.

<sup>10</sup> ROBSON 1799 ; SILLETT 1826 ; FIELD 1850.

<sup>11</sup> « rudimentary works for beginners », dans FIELD 1850, p. 2.

<sup>12</sup> *Catalogue* 1875, pp. 2 et 5. Jones connaît probablement Field personnellement depuis les années 1830. Field est dans tous les cas au courant de ses recherches, car il mentionne son nom parmi les nouveaux spécialistes de la couleur dans l'édition de 1845 de son traité *Chromatics* (1817), dans FIELD [1817] 1845, p. X. Sur Jones et Field, voir DARBY 1974, pp. 367-368 et FERRY 2004, p. 132.

<sup>13</sup> « a grammar is precisely what it is not », dans SUMMERSON 1977, p. 6.

<sup>14</sup> BRETT 1995, pp. 37-49. Debra Schafter considère que « one must search hard to find any direct attempt to situate ornament within a grammatical structure in this study, which is overtly dictated by analogies with botanical science », dans SCHAFER 2003, p. 73.

<sup>15</sup> Voir LOCHER 2000, pp. 227-228 ; BARBILLON 2008, pp. 433-445 ; LABRUSSE 2010, pp. 97-121 ; LABRUSSE 2016a, LABRUSSE 2016b et *Islamophilies* 2011, pp. 206-209. Voir aussi : BEEBY 1977, pp. 10-29.

<sup>16</sup> GOMBRICH [1979] 1998, pp. 18-20. Voir aussi PAYNE 1999, pp. 56-57 et DI STEFANO 2006, pp. 14-18.

<sup>17</sup> Pour un bref aperçu du parallèle à la Renaissance, voir THOENES 2003, pp. 11-16. Voir aussi : CLARKE et CROSSLEY 2000. Sur le rapport entre architecture et langage au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir en particulier l'étude de LAVIN 1992, pp. 114-214 et COLLINS 1965, pp. 189-218. Sur cette question et le rapport avec l'ornement, voir : PAYNE 1999 et 2010.

<sup>18</sup> Dans son chapitre « Ceci tuera cela », Victor Hugo soutient la thèse que l'invention de l'imprimerie (ceci) a tué la véritable architecture (cela), dans HUGO [1831] 1966, pp. 237-254. À ce sujet, voir LEVINE 1982, pp. 139-173. Les recherches linguistiques contemporaines contribuaient à diffuser l'idée du langage comme expression la plus pure et la plus vitale de l'essence d'un peuple, la manifestation ultime d'une nation. Voir par exemple les travaux de HERDER 1772.

<sup>19</sup> Voir BRAEGGER, BÄTSCHMANN et OECHSLIN 1982. Sur le rapport entre architecture et grammaire, voir MOULIN 2011.

<sup>20</sup> DURAND [1809] 1840, pp. 32-33. Ce passage ne figure toutefois pas dans la première édition.

<sup>21</sup> RUSKIN [1849] 1989.

<sup>22</sup> « as we teach English spelling and English grammar », dans RUSKIN [1849] 1989, p. 203. Voir également pp. 206-207.

<sup>23</sup> « Architecture is the material expression of the wants, the faculties, and the sentiments, of the age in which it is created » (Proposition 2), dans GO, p. 5.

<sup>24</sup> Le rapport entre architecture, ornement et grammaire est déjà posé par Jones dans les *Architectural Courts* de Sydenham, où l'idée de la répétition ornementale, et d'une syntaxe décorative retravaille toute les architectures des *courts*. Le cas de l'*Egyptian Court*, traitée dans le chapitre 1, illustre parfaitement cette importance de la répétition.

<sup>25</sup> LOCHER 2000, p. 228.

<sup>26</sup> ARNAULD et LANCELOT [1660] 1780.

<sup>27</sup> BEAUZÉE 1767, vol. 1, p. X.

<sup>28</sup> QUATREMÈRE DE QUINCY [1785] 1803, pp. 12-13. Pour une analyse détaillée de ce texte, se reporter à LAVIN 1992.

<sup>29</sup> LAVIN 1992, pp. 56-58.

<sup>30</sup> « however varied the manifestations in accordance with these laws, the leading ideas on which they are based are very few », dans GO, p. 2.

<sup>31</sup> « If the student will but endeavour to search out the thoughts which have been expressed in so many different languages, he may assuredly hope to find an ever-gushing fountain in place of a half-filled stagnant reservoir », dans *GO*, p. 2.

<sup>32</sup> Sur la situation en France, voir par exemple LEBEN 2004a, LEBEN 2004b et BALLON 1996. Sur l'enseignement académique en général, se reporter à PEVSNER 1940 et GOLDSTEIN 1996.

<sup>33</sup> Voir chapitre 2.

<sup>34</sup> À ce propos, Quatremère de Quincy précise qu'on « imite la nature, en faisant non pas ce qu'elle fait, mais comme elle fait », dans article « Imitation », dans QUATREMÈRE DE QUINCY 1801-1820, t. 2, p. 544.

<sup>35</sup> Voir par exemple le volume de JOMBERT 1765. À ce sujet, voir KOBİ 2013.

<sup>36</sup> BRET 1986a, pp. 59-72. Pour la situation française à la même époque, se référer à D'ENFERT 2003.

<sup>37</sup> Rousseau projette notamment dans l'histoire l'idée d'une genèse conjecturale de la société qui se transfère ensuite à la théorie néo-classique des origines du dessin. Cette notion sera ensuite à son tour déplacée vers la théorie de l'ornement. Voir par exemple QUATREMÈRE DE QUINCY 1823. En général, voir ROSENBLUM 1970.

<sup>38</sup> ROBSON 1799, p. 40.

<sup>39</sup> ROBSON 1799, p. 44.

<sup>40</sup> ROBSON 1799, p. 25.

<sup>41</sup> DYCE 1842-1843, p. II.

<sup>42</sup> « side by side with practical science » dans DYCE 1842-1843, p. I.

<sup>43</sup> Sur la question, voir IRWIN 1991, pp. 219-239. Ce problème touche de près Dyce et ses collègues de la Government School of Design, car au moment de l'ouverture de l'école, la figure professionnelle de l'enseignant d'art ornemental est tout autre que reconnue. Le statut des enseignants de l'école fait alors l'objet de vives discussions, aussi bien liées à des questions de prestige social qu'à des questions plus matérielles de rémunération pécuniaire. Voir DYCE 1849, pp. 26-29. Ces questions continuent à poser problème au Department of Practical Art, où par exemple Owen Jones, architecte, se trouve insatisfait de la rémunération offerte en contrepartie de ses conférences données en juin 1852. Voir *Journal d'Henry Cole* aux dates des 8 et 10 mai 1852.

<sup>44</sup> « in order to commence with right lines in various positions, of various proportions, and at various angles, the right-lined letters of the alphabet, simply drawn of a sufficient size to exercise and strengthen his hand, will be used as examples, as I L H A V together with the forms of other superficial right-lined objects. As he proceeds to curved-lined forms, the first examples will be from the curved-lined letters, C S O &c », dans REDGRAVE 1853a, p. 49.

<sup>45</sup> « we hereby obtain, so to speak, another language, another intelligible mode of communicating thoughts and explaining things ; having, moreover, this advantage over other languages, spoken or written, that it is universal, that it is almost alike intelligible to all the diverse races of mankind, needing no translation, but once "known and read of all men" (...) whereas words, spoken or written, even in our mother tongue, often convey but a confused and imperfect ideas of things (...) drawing supplies us with a power whereby long descriptions and pages of writing are at once superseded and thus is a condensed *short-hand* as well as a universal language ; a short-hand, moreover, intelligible equally to him that writes and to him that would read it; useful not merely to the scientific man for his diagrams and illustrations, but the every-day relations of life », dans REDGRAVE 1853b, p. 60.

<sup>46</sup> COLE 1853, p. 58.

<sup>47</sup> Une vision qui se pose à l'encontre de l'idée moderne d'arbitrarité du signe, communément admise par les linguistes. Mes remerciements à Anne Szulmajster-Celnikier pour cette remarque.

<sup>48</sup> WORNUM 1856, pp. 5-25. Wornum emploie l'expression « grammar of ornament » une fois, dans WORNUM 1856, p. 14. La publication de la *Grammar of Ornament* avait toutefois déjà commencé et il est donc probable que Wornum l'emprunte à Jones.

<sup>49</sup> « the record and description, in the art language he has learnt, of those works which we are unable otherwise to possess », dans REDGRAVE 1853b, p. 62. Dix ans plus tôt, Dyce affirme en ce sens qu'il est tout d'abord utile d'initier les élèves et futures ornemanistes « into the current and conventional language of their art, and by this means into its existing literature », dans DYCE 1842-1843, p. II.

<sup>50</sup> « which are the grammar of this new language, and the principles which are to guide and direct the ornamentist », dans REDGRAVE 1853b, p. 62.

<sup>51</sup> Jones n'emploie jamais le terme *artisan*, mais se réfère au lecteur en tant que « student », dans *GO*, p. 2.

<sup>52</sup> HUMBERT DE SUPERVILLE [1827] 1998.

<sup>53</sup> HUMBERT DE SUPERVILLE [1827] 1998, p. 9. Pour une analyse approfondie du traité, se reporter à STAFFORD 1979. Sur les aspects formatifs du volume, voir aussi : FORCELLINO 1999, pp. 211-216 et PREVITALI 1964, pp. 5-15.

<sup>54</sup> HUMBERT DE SUPERVILLE [1827] 1998, pp. 3-6.

<sup>55</sup> Charles Blanc reprendra à son compte l'idée des lignes directionnelles fondées sur l'observation du visage humain, comme l'a montré Barbillon, dans BARBILLON 2004, pp. 35-42. À ce sujet, voir également STAFFORD 1979, pp. 45-47. Il est possible de trouver des parallèles entre la pensée de Field et Superville, mais on ne sait si Field a eu connaissance de son traité. Sur ce point, voir BRETT 1986b, p. 341 et STAFFORD 1979, p. 51.

Le traité est imprimé à environ 30 exemplaires et le livre ne figure en tout cas pas dans le catalogue de la bibliothèque du Department of Practical Art. Voir WORNUM 1855. La copie de l'*Essai* aujourd'hui conservée à la National Art Library de Londres semble avoir été acquise en 1871 (je remercie Richard Loveday, de la National Art Library, pour cette dernière information).

<sup>56</sup> Sur la couleur dans l'*Essai* de Superville, voir STAFFORD 1979, pp. 133-153.

<sup>57</sup> Son importance ne se réduit en effet pas à la seule Proposition 18 mais touche la structure générale de la théorie de la *Grammar of Ornament*. Toutefois, l'attention des historiens s'est surtout portée sur l'importance des théories de la couleur de Field pour le système de polychromie décorative de Jones, comme lors de sa décoration du Crystal Palace de Londres en 1851, ainsi que leur divulgation à travers la *GO*. Voir DARBY 1974, VAN ZANTEN 1977, et en particulier BRETT 1986b, pp. 339 et 345-346.

<sup>58</sup> FIELD [1817] 1845, p. viii.

<sup>59</sup> FIELD 1839. Voir GAGE 1989.

<sup>60</sup> Comme le souligne Brett, les idées de Field ne sont toutefois pas originales mais s'inscrivent dans une série de tentatives visant à réduire le dessin à des signes élémentaires, comme celle opérée en 1799 par William Robson, mentionnée au début de ce chapitre. À ce sujet, voir BRETT 1986a et 1986b.

<sup>61</sup> Brett 1986b.

<sup>62</sup> « universal harmony in tri-unity », dans FIELD [1817] 1845, p. 105.

<sup>63</sup> FIELD 1839, vol. 2, p. 133.

<sup>64</sup> La notion d'éclat a été interprétée par Van Zanten dans une perspective orientaliste, liée à l'admiration des architectes européens du début du XIX<sup>e</sup> siècle pour les teintes chaudes qu'ils découvraient alors autour du bassin méditerranéen. Voir VAN ZANTEN 1977, pp. 28 et 64-65.

<sup>65</sup> Nul besoin de dire que ces présupposés ne correspondent pas à ce qui aujourd'hui serait considéré comme science. FIELD [1817] 1845, p. 63. Darby et Van Zanten remarquent que Jones s'inspire probablement de l'idée d'analogie musicale, alors très diffuse à l'époque pour l'ornement, ou que ses idées puissent s'insérer dans une tradition orphique, dans DARBY et VAN ZANTEN 1974, p. 73. Sur l'idée d'analogie musicale, voir aussi LOCHER 2000, pp. 222-224.

<sup>66</sup> FIELD 1839, vol. 2, pp. 126-127.

<sup>67</sup> PORTAL 1837.

<sup>68</sup> PORTAL 1845. Le texte de Portal est illustré d'une planche tirée de la deuxième édition de *Chromatics* de Field. Une copie du livre figure dans la bibliothèque du Department of Practical Art, dans WORNUM 1855, p. 63.

<sup>69</sup> Cette revue proposait une série d'articles et d'essais originaux sur l'architecture et des matières voisines. Elle contenait quelques planches en couleurs et Jones y contribue en imprimant les illustrations de deux articles. À ce sujet, voir DARBY 1974, pp. 68-69.

<sup>70</sup> PORTAL 1837, p. 1. Pour une brève introduction au texte de Portal, voir STAFFORD 1979, p. 63.

<sup>71</sup> PORTAL 1837, p. 1.

<sup>72</sup> PORTAL 1837, p. 7.

<sup>73</sup> « the Decorative Arts arise from, and should properly be attendant upon, Architecture », dans *GO*, p. 5.

<sup>74</sup> *GO*, p. 5.

<sup>75</sup> CHAMBERS 1759, BLONDEL 1771-1777.

<sup>76</sup> Voir notamment PAYNE 1999 et PAYNE 2010.

<sup>77</sup> ALBERTI [1485] 1966, p. 93 v. Sur ce passage, voir plus loin, p. 128. Le concept d'ornement d'Alberti ne se réduit pas aux ordres architecturaux, mais touche à tout ce qui embellit un édifice, des pierres qui en décorent les murs aux candélabres. Voir WITTKOWER 1940-1941, p. 1, SMITH 1994, pp. 196-215 et PAYNE 1999, p. 75.

<sup>78</sup> FRANK 2001, pp. 77-99.

<sup>79</sup> Sur le rôle des progrès scientifiques pour la vision du monde naturel, voir de manière générale SHAPIN 1996 et la riche bibliographie de l'ouvrage.

<sup>80</sup> Le Department avait intégré l'étude de la botanique dans son cursus. Des scientifiques étaient régulièrement invités à venir y donner des conférences, afin de renforcer l'approche analytique entre art et science. Parmi ceux-ci se trouvent par exemple Edward Forbes, professeur de botanique au

King's College ou John Lindley qui donne en 1852 une série de conférences sur le thème de la distribution des formes dans les plantes. Voir LINDLEY 1854.

Sur l'importance de la botanique dans l'enseignement de l'école, voir notamment BRETT 1995. Une attitude similaire s'observe en France dans les travaux de Victor-Marie-Charles Ruprich-Robert à l'école gratuite de dessin de Paris, où il enseigne la composition de l'ornement. Voir BERGDOLL 2007, p. 52.

<sup>81</sup> GO, pp. 153-157.

<sup>82</sup> « Plans and Elevations of Flowers », planche 98, dans GO, chapitre 20.

<sup>83</sup> « Flowers or other natural objects should not be used as ornaments, but conventional representations founded upon them sufficiently suggestive to convey the intended image to the mind, without destroying the unity of the object they are employed to decorate. *Universally obeyed in the best periods of Art, equally violated when Art declines* » (Proposition 13), dans GO, p. 6.

<sup>84</sup> La distinction la plus connue se trouve énoncée dans DE SAUSSURE [1915] 1971, pp. 114-140.

<sup>85</sup> Tout comme dans une partie d'échecs, où les déplacements des pièces ne dépendent pas des précédents déplacements, mais de la disposition des pièces à un moment donné et des règles générales du jeu qui n'évoluent pas durant la partie.

<sup>86</sup> BOURGOIN 1880. Sur Bourgoin, lire notamment *Jules Bourgoin* 2012.

<sup>87</sup> GOMBRICH [1979] 1998, pp. 51-55.

<sup>88</sup> Voir chapitre 1.

<sup>89</sup> Voir par exemple WORNUM 1856 ou KUGLER 1841-1842.

<sup>90</sup> « The principles discoverable in the works of the past belong to us; not so the results. It is taking the end for the means », dans GO, p. 8.

<sup>91</sup> GO, pp. 28-29. L'expression d'art « hybride » est empruntée à Frederick Bohrer dans BOHRER 2003, p. 209. Sur la réception de l'art assyrien, voir aussi BOHRER 1998, pp. 336-356 et MALLEY 2012.

<sup>92</sup> GO, p. 29.

<sup>93</sup> « Nature should be idealised not copied », dans GO, p. 29.

<sup>94</sup> Sur cette notion, voir MASHECK 1976, pp. 82-109. Masheck 1976. Sur le développement de l'art abstrait et son lien avec l'ornement, voir par exemple : MORGAN 1992, pp. 231-242; *Ornament and Abstraction* 2007; ROQUE [2003] 2007, pp. 352-369.

<sup>95</sup> GO, p. 155.

<sup>96</sup> RHODES 1983 ; BARBILLON 2008 ; LABRUSSE 2010.

<sup>97</sup> « the pedagogical core of the book, the grammar of *The Grammar* », dans RHODES 1983, p. 217. Voir également BARBILLON 2008, p. 440.

<sup>98</sup> BLAIR 1819.

<sup>99</sup> « a series of Rules, which I believe are axioms, but which we will call " Propositions " », dans JONES 1852a, p. 258. Pour une définition du terme, voir *Johnson* 1856, p. 157.

<sup>100</sup> Voir par exemple : FOWLER 1850, p. 439.

<sup>101</sup> « to be » et « should », dans GO, pp. 5-8.

<sup>102</sup> « All ornament should be based upon a geometrical construction » (Proposition 8) ; « Gold ornaments on any coloured ground should be outlined with black » (Proposition 31), dans GO, pp. 5-8.

<sup>103</sup> DARBY 1974, p. 311 et VAN ZANTEN 1977, p. 244.

<sup>104</sup> Voir liste de Propositions théoriques en Annexe 2. Comme il a été vu à la note 88 du chapitre 2, ces propositions voient le jour entre 1851 et 1852. En 1856, Jones ajoute les Propositions 4, 8, et 28.

<sup>105</sup> « the Decorative Arts arise from, and should properly be attendant upon, Architecture » (Proposition 1), dans GO, p. 5.

<sup>106</sup> « As Architecture, so all works of Decorative Arts, should possess fitness, proportion, harmony » (Proposition 3), dans GO, p. 5. La référence aux concepts de *decor*, *symmetria* et *eurythmia*, introduits par Vitruve dans *De Architectura*, (I, 2,1) est ici évidente. Ces concepts ont été développés par tous les auteurs modernes, à partir d'Alberti. Voir VITRUVÉ 1997, I, p. 27 ; voir aussi GROS 1997, pp. IX-LXXVII.

<sup>107</sup> Voir LOCHER 2000 et BARBILLON 2008.

<sup>108</sup> GO, p. 7.

<sup>109</sup> Cette idée est bien sûr très diffusée dans le milieu des réformateurs réunis autour du cercle de Cole.

<sup>110</sup> « No improvement can take place in the Art of the present generation until all classes, Artists, Manufacturers, and the Public, are better educated in Art, and the existence of general principles is more fully recognised » (Proposition 37), dans GO, p. 7.

<sup>111</sup> Voir note 21 de l'introduction.

<sup>112</sup> GOMBRICH [1979] 1998, pp. 51-55. Sur l'importance de la perception dans la théorie de Jones, voir aussi FRANK 2001. Sur l'intérêt contemporain pour psychologie de la perception : ROQUE 1997.

<sup>113</sup> « Construction should be decorated. Decoration should never be purposely constructed » (Proposition 5), dans *GO*, p. 5. Ce principe a été rapproché des idées de A. W. N. Pugin. À ce sujet, voir par exemple SAINT 1994. Voir aussi WAINWRIGHT 1994a, pp. 1-21.

<sup>114</sup> Suivant la proposition 10 qui indique que « harmony of form consists in the proper balancing, and contrast of, the straight, the inclined, and the curved », dans *GO*, p. 6. Notons au passage que ces trois lignes élémentaires dans l'édition française deviennent quatre : « l'harmonie de la forme consiste dans la juste balance et dans le contraste des lignes verticales, horizontales, obliques, et courbes », dans JONES [1868] 2001, p. 9.

<sup>115</sup> « the secret of success in all ornament is the production of a broad general effect by the repetition of a few simple elements ; variety should rather be sought in the arrangement of the several portions of a design, than in the multiplicity of varied forms », dans *GO*, p. 15.

<sup>116</sup> *GO*, p. 5.

<sup>117</sup> Voir note 21 de l'introduction.

<sup>118</sup> Il s'agit du célèbre passage dans lequel Alberti, dans le chapitre VI dédié à la *pulchritudo*, la renvoie au concept de *concininitas* : «... ut sit pulchritudo quidem certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo cuius sint, ita ut addi, aut diminui, aut immutari possit nihil, quin improbabilius reddatur», dans ALBERTI [1485] 1966, p. 449.

<sup>119</sup> Du texte latin « quasi suum atque innatum toto esse perfusum corpore quod pulchrum sit » qu'il considèrerait « afficti aut compacti naturam sapere magis quam innati », et « quasi subsidaria quaedam lux pulchritudinis, atque veluti complementum », dans ALBERTI [1485] 1966, p. 449. La bibliographie dédiée au concept albertien de *pulchritudo* et sur son rapport avec l'*ornamentum* est très riche. D'une manière générale, voir TAVERNOR 1994, pp. 300-315 ; BURNS 1998, pp. 123-125.

<sup>120</sup> « when the eye, the intellect, and the affections, are satisfied from the absence of any want », dans *GO*, p. 5.

<sup>121</sup> DARBY 1974, pp. 5-88 et VAN ZANTEN 1977, pp. 64-65.

<sup>122</sup> « In surface decoration, any arrangement of forms, as in A, consisting only of straight lines, is monotonous, and affords but imperfect pleasure ; but introduce lines which tend to carry the eye towards the angles, as at B, and you have at once an increased pleasure. Then add lines giving a circular tendency, as at C, and you have now complete harmony. In this case the square is the leading form or tonic ; the angular and curved are subordinate », dans *GO*, p. 68.

<sup>123</sup> Les Propositions dédiées à la forme vont du n° 6 au 13, alors que les Propositions pour la couleur vont du n° 14 au 34.

<sup>124</sup> D'une manière générale, voir les travaux de DARBY 1974 et VAN ZANTEN 1977. Darby souligne que son intérêt pour l'Orient est plus sensuel qu'académique, ce qui l'intéresse étant les couleurs et non la forme plastique, dans DARBY 1974, p. 28. Selon lui, c'est au contact de l'architecte Jules Goury que Jones développe cette passion pour les couleurs. Voir aussi la thèse de FERRY 2004.

<sup>125</sup> Jones aurait déclaré « I always design in color », cité dans *The Architect*, XI, 1874, p. 236. Sur ces deux structures et les travaux décoratifs de Jones en général, se reporter à DARBY 1974 et FLORES 2006.

<sup>126</sup> Voir chapitre 1.

<sup>127</sup> Sur la question en général, se reporter à GAGE [1993] 1999.

<sup>128</sup> VAN ZANTEN 1977, p. 73. Voir aussi MIDDLETON 1982 et BRISTOW 1996.

<sup>129</sup> FRANKEL 2003. Il comment toutefois l'erreur d'attribuer à Jones l'invention de ce moyen de reproduction.

<sup>130</sup> « Colours should never be allowed to impinge upon each other » (Proposition 28), dans *GO*, p. 7.

<sup>131</sup> Sur la chromolithographie en général, voir TWYMAN 1970, GASCOIGNE 1997 et MCLEAN 1963.

<sup>132</sup> Le schéma des trois couleurs primaires s'affirme à une époque tardive. Dans la Grèce antique, les couleurs ne sont pas clairement définies, mais plutôt considérées en fonction des notions de clair et d'obscur, de mat et brillant, d'opaque et transparent. Les primaires sont néanmoins définies comme étant au nombre de quatre, schéma qui va persister longtemps, pour des raisons symboliques et analogiques (il rappelle notamment les humeurs, les éléments et les saisons). Même si les peintres emploient le jaune, le rouge et le bleu pour créer toutes leurs teintes, ce n'est qu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle que s'établit véritablement un système à trois couleurs (jaune, rouge, et bleu à la place du vert). Si Isaac Newton sème également la confusion en déclarant qu'il existe autant de couleurs simples que de degrés de réfrangibilité du rayon lumineux, vers 1715 Jakob Christof Le Blon confirme la validité de ces trois teintes de base en inventant le procédé trichromique de gravure en couleur. Les expériences de David Brewster, redécouvreur du kaléidoscope en 1815, contribuent également à populariser cette idée. Voir BREWSTER 1819. Sur les couleurs primaires en général, voir GAGE [1993] 1999, pp. 29-33, GAGE 1999, pp. 138-139 et PASTOUREAU 2005.

<sup>133</sup> La symétrie de la pensée est plus évidente en anglais : « as in colour there can be no perfect com-

position in which either of the three primary colours is wanting, *so in form*, whether structural or decorative, there can be no perfect composition in which either of the three primary figures is wanting » (italiques ajoutées), dans *GO*, p. 68.

<sup>134</sup> « These objects are best attained by the use of the primary colours on small surfaces and in small quantities, balances and supported by the secondary and tertiary colours on the larger masses. » (Proposition 16) et « The primary colours should be used on the upper portions of objects, the secondary and tertiary on the lower. » (Proposition 17), dans *GO*, p. 6.

<sup>135</sup> « In using the primary colours on moulded surfaces we should place blue, which retires, on the concave surfaces ; yellow, which advances, on the convex ; and red, the intermediate colour, on the undersides ; separating the colours by white on the vertical planes » (Proposition 21), dans *GO*, p. 7. Toutes ces Propositions ont été mises en pratique dans sa décoration intérieure du Crystal Palace à Londres en 1851, mentionnée dans le chapitre 1.

<sup>136</sup> « The primaries on equal intensities will harmonise or neutralise each other, in the proportions of 3 yellow, 5 red, and 8 blue, – integrally as 16. The secondaries in the proportions of 8 orange, 13 purple, 11 green, – integrally as 32. The tertiaries, citrine (compound of orange and green), 19 ; russet (orange and purple), 21 ; olive (green and purple), 24 ; – integrally as 64. It follows that, – Each secondary being a compound of two primaries is neutralised by the remaining primary in the same proportions : this, 8 of orange by 8 of blue, 11 of green by five of red, 13 of purple by 3 of yellow. Each tertiary being a binary compound of two secondaries, is neutralised by the remaining secondary ; as, 24 of olive by 8 of orange, 21 of russet by 11 of green, 19 of citrine by 13 of purple. », dans *GO*, pp. 6-7.

<sup>137</sup> BALL [2001] 2010, pp. 157-177.

<sup>138</sup> Cette préoccupation n'est bien sûr pas exclusive à Jones, mais reflète une attitude commune à l'époque. Lors de l'Exposition de 1851, M. P. W. Merrifield écrit un article sur l'harmonie des couleurs, où elle postule que « the harmonious arrangement and contrasts of colours is not arbitrary, or absolutely dependent upon taste, but is governed by fixed laws, in the same manner as the other branches of natural philosophy », dans MERRIFIELD 1851, p. I.

<sup>139</sup> Sur Field et Chevreul, voir chapitre 1, notes 24 et 25. Grâce au *Chronomètre*, un appareil de son invention, Field établit que l'emploi proportionné des trois couleurs primaires permet de recréer la lumière blanche. Ses proportions furent toutefois considérées comme arbitraires et remises en question dès les années 1860-1870. Jones n'est pas le seul à se servir des théories de Field pour les arts décoratifs. Dans les années 1830, David Ramsay Hay (1798-1866), lié au milieu intellectuel d'Edimbourg, s'intéresse également aux découvertes du chimiste. Darby et Brett remarquent que Jones accuse d'ailleurs Hay de ne pas citer ses sources et de ne pas reconnaître ce qu'il doit à Field, dans DARBY 1974, p. 97 et BRETT 1986b, p. 346. Sur Jones et Field, voir DARBY 1974, pp. 367-368 et FERRY 2004, p. 132.

Jones avait en outre contacté Chevreul en juin 1836 alors qu'il cherchait des informations pour l'impression de ses planches sur l'Alhambra, comme le rappelle Ferry, dans FERRY 2003, p. 180. Voir aussi FERRY 2004, p. 103.

<sup>140</sup> GOETHE [1810] 2000 ; GOETHE [1810] 1840. Jones en possède pourtant un exemplaire (*Catalogue* 1875, p. 2) et compte parmi ses amis George Henry Lewes, conjoint de l'écrivain George Eliot et auteur de *The Life of Goethe* (1855). Voir LEWES 1855. Francophile tout comme Jones, Lewes diffuse notamment en Angleterre la philosophie d'Auguste Comte. En 1854, il contribue en outre à l'*Apology to the Greek Court* de Sydenham, dans JONES 1854b. Jones devait plus tard décorer la résidence de Lewes et Eliot à Regent's Park. Sur ce dernier point, voir DARBY 1974, pp. 439-442 et FLORES 2006, p. 189.

<sup>141</sup> Alors que Newton a fait entrer l'étude de la couleur dans le domaine de la science en découvrant que chaque teinte correspond à un degré de réfrangibilité de la lumière, Goethe revient à une conception aristotélicienne des couleurs perçues comme nées de la rencontre de la lumière et d'un milieu trouble. La décision de Newton de diviser le spectre lumineux en sept couleurs est toutefois hautement symbolique et reporte à une analogie avec la gamme musicale. Le fait d'avoir placé les différentes couleurs sur un même niveau d'égalité a néanmoins contribué à l'éloigner du système de valeur dominant. En outre, comme le note Gage, l'idée du cercle chromatique qui permet de les visualiser comme diamétralement opposées les unes aux autres, favorise le goût des harmonies complémentaires qui devient si important au XIX<sup>e</sup> siècle, dans GAGE [1993] 1999, pp. 153-176 et GAGE 1999, pp. 46 et 134-143.

<sup>142</sup> Sur la mauvaise réception de Goethe en France, voir LE RIDER 2000, pp. 169-186.

<sup>143</sup> « monotonous, and afford but little pleasure, because the means whereby they are produced are very apparent », dans *GO*, p. 69.

<sup>144</sup> *GO*, p. 69.

<sup>145</sup> Jones résume rapidement le rapport entre couleur et nature, écrivant « we have the primary blue in the sky, the secondary green in the trees and fields, ending with the tertiaries on the earth ; as also in the flowers, where we generally find the primaries on the buds and flowers, and the secondaries on the leaves and stalks », dans *GO*, p. 72. Ces théories sont toutefois fondées essentiellement sur son étude du palais de l'Alhambra. Sur le sujet, voir plus loin, note 208.

<sup>146</sup> « it appears to be a universal rule that, in all archaic periods of art, the primary colours, bleu, red, and yellow, are the prevailing colours, and these used most harmoniously and successfully. Whilst in periods when art is practised traditionally, and not instinctively, there is a tendency to employ the secondary colours and hues, and shades of every variety, though rarely with equal success », dans *GO*, p. 25.

<sup>147</sup> « the primary colours were almost entirely, if not exclusively, employed (...) ; whilst during the decadence, the secondary colours became of more importance », dans *GO*, p. 71.

<sup>148</sup> *GO*, p. 25.

<sup>149</sup> Sur la question des couleurs primaires et leur rapport avec les classes sociales, voir RHODES 1983, pp. 56-57.

<sup>150</sup> GOETHE [1810] 2000, p. 127. Voir également KELLER 1994, pp. 95-101.

<sup>151</sup> « crude accordances », dans FIELD [1835] 1841, pp. 2-3.

<sup>152</sup> JONES [1835] 1863.

<sup>153</sup> PUGIN [1836] 1841.

<sup>154</sup> Wainwright 1994c, p. 158 et 162. Voir aussi FLORES 2001, p. 167.

<sup>155</sup> Sur la question, voir les écrits de Flores en général ainsi que BØE [1957] 1979, pp. 18-39, SAINT 1994, WAINWRIGHT 1994b.

<sup>156</sup> « the Reformation, by separating the tie which had ever existed between religion and art, was a death-blow to religious architecture », dans JONES [1835] 1863, p. 19.

<sup>157</sup> Voir JONES [1835] 1863, pp. 19 et 21 et PUGIN [1836] 1841, p. 36.

<sup>158</sup> Les similitudes entre la pensée de Jones et Pugin ont porté Carol Flores à formuler l'hypothèse selon laquelle Pugin aurait lui-même été influencé par la conférence de Jones, à laquelle il aurait assisté (FLORES 1996, p. 29 ; FLORES 2001, pp. 174-175 ; FLORES 2006, pp. 34-37).

<sup>159</sup> Chateaubriand avait par exemple soutenu dans le *Génie du Christianisme* (1802) l'importance de la religion chrétienne pour le développement des arts, dans CHATEAUBRIAND [1802] 1803. Le croissant intérêt pour le Moyen Âge à partir des années 1820 avait par ailleurs favorisé la remise en question de la Réforme et de ses conséquences, comme l'a par exemple montré Patrick Conner dans CONNER 1978, pp. 348-349. Par ailleurs, l'idée selon laquelle la sécularisation de l'expérience religieuse avait mené à la disparition de l'art dans la religion se retrouve aussi dans *Le Nouveau Christianisme* (1825) du comte de Saint-Simon (SAINT-SIMON 1825), dont Jones devait connaître les préceptes à travers son cercle de connaissance, son ami Joseph Bonomi étant par exemple saint-simonien, comme le note Ferry, dans FERRY 2004, p. 93. L'importance de la religion est également centrale pour Frédéric Portal, comme il a déjà été mentionné auparavant. Pheobe Stanton, spécialiste de Pugin, souligne ainsi que l'originalité de *Contrasts* ne tient pas tant à son argumentation (inspirée en partie aux écrits de Friedrich Schlegel, Alexis-François Rio ou au comte Charles-Forbes-René de Montalembert) qu'à la manière claire et virulente selon laquelle elle est exposée, notamment à travers le recours aux illustrations comparatives, dans STANTON 1968, pp. 131-139. Sur Pugin en général, voir aussi STANTON 1971.

<sup>160</sup> « this architecture is dead and gone ; it has passed through its several periods of faith, prosperity, and decay », dans JONES [1835] 1863, p. 51.

<sup>161</sup> « reproduction of a galvanised corpse », dans JONES [1835] 1863, p. 47.

<sup>162</sup> « United by a common faith, their art had necessarily a common expression », dans *GO*, p. 78.

<sup>163</sup> Jones ne fait par exemple aucune référence au facteur géo-politique pour le développement des arts dans le texte des chapitres, en particulier pour l'art grec où cet aspect était devenu, depuis Winkelman, un *topos*. Voir par exemple POMMIER 2003, pp. 263-264.

<sup>164</sup> « Whenever any style of ornament commands universal admiration, it will always be found to be in accordance with the laws which regulate the distribution of form in nature », dans *GO*, p. 2. L'idée que la valeur d'un principe soit établie à travers l'expérimentation empirique et non plus donnée comme un fait absolu et doctrinaire dérive des réflexions poursuivies au XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment chez Jean-Baptiste Du Bos, dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture, ut pictura poesis* (1719). Dans l'article sur le goût de l'Encyclopédie, Montesquieu différencie une approche théorique et expérimentale du concept. Voir MONTESQUIEU 1757, pp. 762-767.

<sup>165</sup> *GO*, pp. 13-17. Remarquons que Jones emprunte tous ses exemples à l'Océanie, dont les objets, connus à travers la littérature, les collections muséales ou les expositions internationales, constituaient alors la majeure partie des collections ethnologiques. À ce sujet, voir VARELA BRAGA 2003, pp. 91-101.



<sup>166</sup> Lors de l'Exposition universelle de 1851, une hutte des Caraïbes ainsi que la reconstitution d'un village maori avaient toutefois soulevé l'intérêt de Gottfried Semper qui y trouvait la confirmation de ses idées sur les éléments fondamentaux de l'architecture, plus tard développées dans *Der Stil* (1860-63) et dont nous aurons l'occasion de reparler. Trois ans plus tard, une section ethnologique avait aussi été mise en place au Crystal Palace de Sydenham. Sur le rapport entre Jones et Semper, voir chapitre 5. Jones est toutefois le premier à traiter aussi longuement de ces ornements. Nulle mention n'est pourtant faite de la *Grammar of Ornament* dans des ouvrages de références tels que : *Primitivism in 20th century art* 1984 (où c'est par contre *L'Ornement Polychrome* (1869) de Racinet qui est cité comme exemple précurseur), dans KAEPLER, KAUFMANN et NEWTON 1993 ou encore RHODES 1997. Parmi les livres qui mentionnent Jones : GOLDWATER [1938] 1966, CONNELLY 1995.

<sup>167</sup> Ferry a approfondi dans sa thèse l'importance du séjour de Jones en Égypte. Voir FERRY 2004, pp. 26-43. Moser lui a dédié une grande attention, dans MOSER 2012.

<sup>168</sup> FERRY 2004, pp. 26-43.

<sup>169</sup> JONES [1835] 1863.

<sup>170</sup> Caylus indique par exemple que « l'origine des Égyptiens se perd dans la nuit des temps », dans CAYLUS 1752, p. 1. En ce sens, Quatremère de Quincy classe l'art égyptien parmi les langues artistiques véritables, comme on peut distinguer une langue maternelle d'un dialecte, dans QUATREMÈRE DE QUINCY [1785] 1803, pp. 12-13. D'autre part, l'invention de l'écriture leur a souvent été attribuée du fait des hiéroglyphes. Jones ne développe toutefois pas ce thème, raison pour laquelle nous avons préféré laisser cet aspect de côté.

<sup>171</sup> « we have no trace of infancy or of any foreign influence; and we must, therefore, believe that they went for inspiration direct from nature », dans *GO*, p. 22.

<sup>172</sup> « the types are very few and natural types, [and] the representation is but slightly removed from the type », dans *GO*, p. 22.

<sup>173</sup> Pour le parallèle botanique dans la *Grammar of Ornament*, voir SCHAFER 2003, pp. 22-26. Cette notion de type végétal est développée par Goethe autour du concept de plante archétype ou *Urpflanze*, dans GOETHE [1790] 2009. Cette notion d'archétype est toutefois absente chez Jones, pour lequel les formes ornementales ne sont pas l'évolution d'un type primitif mais l'élaboration de principes généraux.

<sup>174</sup> QUATREMÈRE DE QUINCY 1788-1825, t. 3 (1825), p. 544.

<sup>175</sup> QUATREMÈRE DE QUINCY 1788-1825, t. 3 (1825), p. 544.

<sup>176</sup> « the same laws which the works of nature ever display ; and we find, therefore, that Egyptian ornament, however conventionalised, is always true », dans *GO*, p. 22.

<sup>177</sup> « the radiation of the leaves, and all the veins on the leaves, in graceful curves from the parent stem », dans *GO*, p. 24.

<sup>178</sup> *GO*, p. 23.

<sup>179</sup> « the base representing the root ; the shaft, the stalk, and the capital, the full-blown flower, surrounded by a bouquet of smaller plants, tied together by bands. Not only did a series of columns represent a grove of papyri, but each column was in itself a grove », dans *GO*, p. 23.

<sup>180</sup> QUATREMÈRE DE QUINCY [1785] 1803, p. 172. Pour Quatremère, l'important est de dire que l'origine de l'art égyptien est différente de celle de l'art grec, étant chacun fondé sur des principes constructifs divers : la caverne et la hutte. Sur la colonne comme élément grammatical, voir LAVIN 1989, p. 65 et LAVIN 1992, pp. 58-60.

<sup>181</sup> QUATREMÈRE DE QUINCY [1785] 1803, p. 175. Quatremère fait remonter l'origine de l'architecture égyptienne à la caverne et celle de l'architecture grecque à la hutte en bois. Il précise toutefois que même dans l'architecture grecque, les colonnes ne sont jamais dérivées d'arbres ou plantes, mais sont au contraire issues de l'idée de la charpente.

<sup>182</sup> QUATREMÈRE DE QUINCY [1785] 1803, pp. 183-184.

<sup>183</sup> QUATREMÈRE DE QUINCY [1785] 1803, p. 174.

<sup>184</sup> *GO*, p. 33.

<sup>185</sup> QUATREMÈRE DE QUINCY [1785] 1803, p. 173.

<sup>186</sup> « Greek ornament was wanting, however, in one of the great charms which should always accompany ornament, -viz. Symbolism. It was meaningless, purely decorative, never representative, and can hardly be said to be constructive (...) the ornament was no part of the construction, as with the Egyptian : it could be removed, and the structure remained unchanged (...) the Greeks were in this respect inferior to the Egyptians, whose system of incavo rilievo for monumental sculpture appears to us the more perfect », dans *GO*, p. 33.

<sup>187</sup> « the language in which it reveals itself to us may seem foreign, peculiar, formal and rigid ; but the ideals and the teachings it conveys to us are of the soundest », dans *GO*, p. 23.

<sup>188</sup> QUATREMÈRE DE QUINCY [1785] 1803, p. 177.

<sup>189</sup> Maria Grazia Messina rattache le goût de Piranèse pour la variété et les fantaisies décoratives à l'influence anglaise et écossaise, dans MESSINA 1983, pp. 380-82.

<sup>190</sup> Piranesi expliquait le choix de certains motifs par la correspondance structurelle de leurs formes avec celles de l'architecture. Si certains chapiteaux furent décorés de têtes de bélier, c'est, selon lui, « à cause de la disposition que l'on trouve dans les cornes de cet animal pour faire des volutes, toutes les fois qu'on les lui allonge, et qu'on les lui replie plus qu'elles ne le sont naturellement », dans PIRANESI 1769, p. 12.

<sup>191</sup> PIRANESI 1769, p. 14. Le commentaire de Piranesi n'était lui-même pas le premier, puisque Winckelmann, pourtant si réticent au sujet de l'art égyptien, remarquait déjà la qualité des lions de la même fontaine, auquel il reconnaissait un rendu « d'une sensibilité remarquable » ainsi qu'une « variété raffinée dans les contours », dans WINCKELMANN [1764] 2003, p. 167. Sur Piranesi et les lions de l'Acqua Felice, se référer à MESSINA 1983, p. 380 et note 15, p. 384, ainsi qu'à WITTKOWER 1975, p. 271.

<sup>192</sup> Il s'agissait des lions du temple d'Amenhotep III, originellement à Soleb (actuel Soudan) ramenés de Gerel Barkal par Lord Prudhoe, duc de Northumberland, et offerts au British Museum en 1835. Voir JONES 1854a, p. 13.

<sup>193</sup> Voir en particulier DARBY 1974 et DARBY 1983, pp. 61-121 ; SWEETMAN 1988, pp. 160-176 ; CRINSON 1996, pp. 30-36 ; WATANABE 1994 ; MACKENZIE 1995 ; FERRY 2004. Voir aussi *Islamophilies* 2011, pp. 205-212.

<sup>194</sup> Sur les *muqarnas* en général, voir GRABAR 1978, p. 178. Pour leur importance chez Jones, voir CRINSON 1996, pp. 55-56 et FERRY 2004, pp. 68-69.

<sup>195</sup> JONES 1851. Sur l'apport des formes indiennes pour la théorie de Jones, voir en particulier MITTER [1977] 1992, pp. 221-238.

<sup>196</sup> « all the principles, all the unity, all the truth », dans GO, pp. 77-78.

<sup>197</sup> GO, pp. 7-8.

<sup>198</sup> Nous remercions Rémi Labrusse de nous avoir fait réfléchir à cet aspect fondamental.

<sup>199</sup> JONES et GOURY 1836-1845.

<sup>200</sup> JONES et GAYANGOS 1854.

<sup>201</sup> GO, pp. 72 et 66.

<sup>202</sup> LABRUSSE 2010, p. 104.

<sup>203</sup> « we can find no work so fitted to illustrate a Grammar of Ornament as that in which every ornament contains a grammar in itself », dans GO, p. 66.

<sup>204</sup> GO, p. 66.

<sup>205</sup> GO, p. 69.

<sup>206</sup> GO, p. 67.

<sup>207</sup> « ...the colouring of the Alhambra was carried out on so perfect a system, that any one who will make this a study can, with almost absolute certainty, on being shown for the first time a piece of Moorish ornament in white, define at once the manner in which it was coloured (...) the surface alone will indicate the colours they were destined to receive », dans GO, p. 72.

<sup>208</sup> Jones n'est pas le premier à échafauder des théories sur la polychromie en se basant sur l'étude d'un unique monument. L'architecte Jacques-Ignace Hittorff fonde par exemple sa théorie de la polychromie architecturale grecque sur la reconstitution d'un seul temple se trouvant à Sélinus, en Sicile, qu'il excava durant l'hiver 1823-1824. À ce propos, voir VAN ZANTEN 1977, p. 206 et MIDDLETON 1982, p. 188. La reconstitution que Jones propose de la polychromie mauresque, avec l'emploi du bleu, du rouge et du doré, ne dérive d'ailleurs pas entièrement d'observations factuelles, aucune trace de doré n'ayant été trouvée sur les parois, mais semble avoir correspondu dès le départ à un idéal symbolique, probablement issu de la lecture des textes de George Field. La théorie des couleurs de Jones connaît une grande notoriété au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, se retrouvant notamment dans les publications de Layard sur l'architecture assyrienne, comme nous le signale Jan Piggott. Voir à ce sujet LAYARD [1848] 1854, note à la p. 265. Piggott précise que cette note ne figurait pas lors de l'édition de 1848. Dans son édition de 1865 de son ouvrage *The Alhambra* (1832), Washington Irving ajoute une section intitulée « Note on Morisco Architecture », dans laquelle il traite de l'emploi des couleurs primaires chez les Égyptiens, les Grecs et les Arabes dans les premières phases de leur art, et décrit la coloration du palais selon les principes de Jones, dans IRVING 1865, pp. 64-66. Voir aussi : IRVING 1832.

<sup>209</sup> « In surface decoration all lines should flow out of a parent stem. Every ornament, however distant, should be traced to its branch and root. *Oriental practice* ». (Proposition 11) et « All junctions of curved lines with curved or of curved lines with straight should be tangential to each other. *Natural law. Oriental practical in accordance with it* ». (Proposition 12), dans GO, p. 6.

<sup>210</sup> Voir par exemple RHODES 1983, pp. 234-247.

<sup>211</sup> GO, pp. 56-57.



## Une théorie en image

*La seule chose que je me suis donc proposé de faire en formant la collection que j'ai osé appeler la Grammaire de l'Ornement, a été de sélectionner quelques-uns des types les plus éminents dans certains styles.*

Owen Jones<sup>1</sup>

### *Codifier l'ornement*

L'image est au cœur de la *Grammar of Ornament*. La beauté des cent planches chromolithographiques est sans nul doute ce qui étonne et fascine le plus le lecteur, d'hier comme aujourd'hui. Raison d'être du volume et élément fondamental de son succès, elles sont des dispositifs polysémiques. Classées typologiquement et par styles, elles constituent à la fois un inventaire de l'ornement historique et une collection sans précédent de motifs prêts à l'emploi, pouvant être copiés et appliqués à toutes sortes de matériaux et supports. Mais l'intention de Jones va bien au-delà, comme le chapitre précédent l'a montré. Les planches sont conçues comme un instrument de travail destiné à illustrer et à démontrer la validité des principes universels résumés dans les propositions théoriques initiales. L'auteur invite ainsi son lecteur à les étudier afin de saisir, à force d'observations et de comparaisons, les règles naturelles et universelles présentes dans ces formes et à les appliquer à la création d'un nouveau système ornemental<sup>2</sup>.

Curieusement, malgré leur importance, les planches n'ont jusqu'ici que peu intéressé les historiens, qui se sont principalement concentrés sur l'analyse des principes introductifs. En ce sens, elles ont tout au plus été perçues comme des éléments subversifs allant à l'encontre du message théorique de l'ouvrage, comme l'ont soutenu John Grant Rhodes et Nicholas Frankel<sup>3</sup>. Jones est d'ailleurs lui-même bien conscient de ce danger, prévoyant dès la préface qu'elles seraient avant tout considérées comme des répertoires proposant des exemples pouvant facilement être appliqués et employés pour toutes sortes d'usages<sup>4</sup>.

Or, les planches présentent, au même titre que le texte, un discours théorique important. Supports cognitifs, elles mettent en acte la grammaire de Jones et s'érigent de ce fait comme le principal véhicule de diffusion de sa théorie, car elles ne révèlent pas des échantillons neutres, mais illustrent un

langage visuel précis, étant construites de sorte à pouvoir transmettre elles aussi le message de l'ouvrage. Grâce aux opérations réalisées sur les images, elles remplissent en partie ce rôle. Un processus qui implique un considérable travail sur les motifs, afin de les traduire en un code visuel universel parfaitement adapté aux moyens de production mécaniques, et permettant ensuite d'extraire des règles générales facilement assimilables<sup>5</sup>. Chaque motif subit une série de manipulations et de réélaborations, afin de se conformer à un langage conventionnel où prime la stylisation des formes et des couleurs, en accord avec la vision de Jones. Comme pour toute grammaire, celle-ci va comporter des règles mais également des fautes qui doivent pouvoir être comprises visuellement, grâce à la « rhétorique de l'image »<sup>6</sup> développée au sein de la *Grammar of Ornament*.

Pour saisir le fonctionnement de l'ouvrage, il est donc nécessaire de définir les différentes stratégies employées : elles dérivent non seulement de la tradition des répertoires d'ornements, mais aussi des recueils d'histoire de l'art et de l'architecture, dont Jones exporte selon ses besoins certaines des méthodes, les réduisant à des dispositifs prêts à l'emploi mais vidés de leur fondement théorique. Cette manière de faire n'est pas sans créer des tensions entre texte et image, comme l'exemple du chapitre arabe permettra de le mettre en lumière.

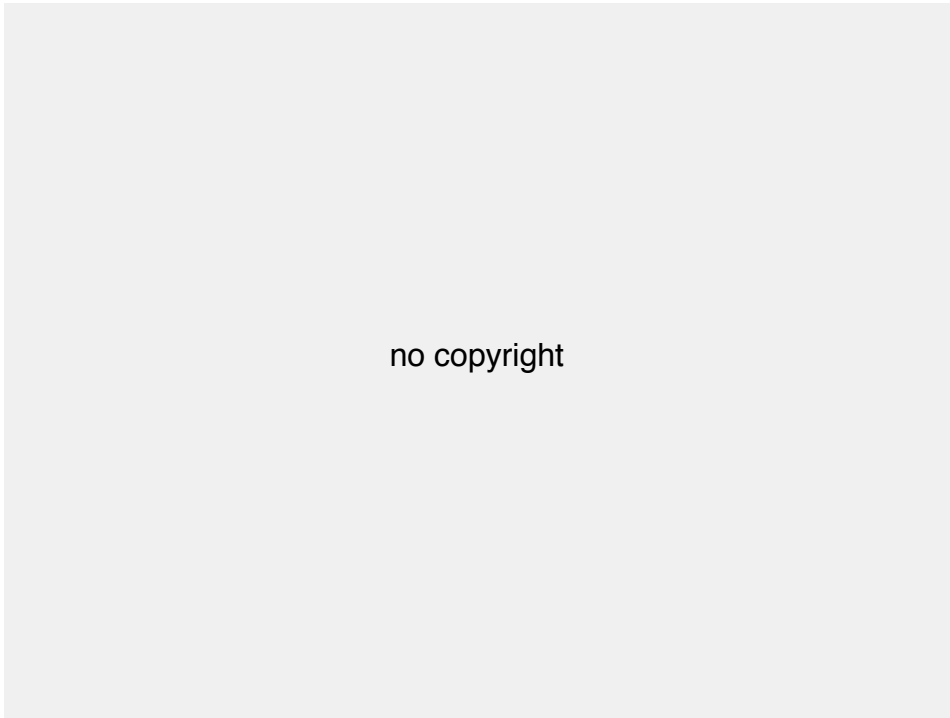
Avec ses planches, Jones se présente comme un simple observateur, un collectionneur qui s'est contenté de choisir, parmi un vaste échantillon de formes, les exemples les plus significatifs de certains styles afin de mettre en évidence l'existence de principes universels. Il s'agit d'un travail du paradigme, où l'objet est transformé en principe et devient un canon esthétique. Ces principes sont résumés au début du livre et se retrouvent sur les planches. Le lecteur est invité à les étudier avec attention, comme si c'étaient des spécimens naturels, afin de découvrir les secrets d'une science de l'ornement. Le sérieux et la fiabilité des images de la *Grammar of Ornament* se veulent indéniables. Lors de sa publication, les journaux parlent d'ailleurs de l'ouvrage comme de la plus complète collection d'ornements historiques jamais publiée<sup>7</sup>. Fruit du témoignage direct de voyageurs, dessinés par les meilleurs spécialistes, les motifs sont perçus comme des reproductions analogiques des originaux. Ainsi, une grande partie de la valeur commerciale et éditoriale du volume repose sur un accord tacite entre auteur et lecteur : l'illusion de pouvoir acquérir les reproductions exactes de plus de deux mille ornements dérivant des cultures les plus variées<sup>8</sup>. Dans quelle mesure ces images sont-elles fidèles aux originaux ?

Une image graphique est bien sûr toujours une traduction, une transcription d'un objet ou d'une scène en un code visuel précis issu de divers facteurs<sup>9</sup>. Toute reproduction implique donc une interprétation de l'original, fruit d'une série d'interventions et de conventions réglées par un apprentissage, une culture et des techniques. Les planches ne sont nullement une collection de motifs historiques ou documentaires, mais sont avant tout l'objet d'une construction visant à soutenir la théorie du livre. Faire une grammaire de l'ornement va impliquer un gigantesque travail de réécriture de l'original, une vio-

lence opérée sur les motifs pour les transformer en objet d'analyse grammaticale et, à travers une série de comparaisons, pouvoir démontrer l'existence de règles générales. Un simple coup d'œil jeté à l'ensemble des planches suffit à s'en convaincre. Offrant des exemples provenant de structures, lieux, époques et styles très variés, entre architecture, enluminure, céramique, textile, mosaïque ou mobilier, les images de la *Grammar of Ornament* affichent une harmonie et une unité visuelle remarquables. Arrachés à leur supports, ramenés à des échantillons, reproduits à la même grandeur et selon un rendu plastique atténué ou totalement absent, toute indication de la dimension des originaux ou du matériau qui les compose se trouve abolie, ce qui permet au regard de se focaliser sur leurs caractéristiques formelles, de les étudier, de les confronter et d'en déduire des lois générales. Dès lors, les planches se présentent comme une opération de codification de l'ornement historique systématique et sans précédent.

La construction d'une composition harmonieuse est liée au choix même des motifs illustrés. Une grammaire de l'ornement qui cherche à poser les règles générales de cet art demande en effet une série de sélections drastiques, afin de réduire la diversité des formes à quelques éléments qui peuvent se retrouver dans différents styles et se prêter à une analyse comparative. Ces « types les plus prééminents »<sup>10</sup>, comme Jones les appelle, sont essentiellement abstraits et mettent en évidence leur rapport avec les lois de composition formelle issues des végétaux. Les exemples à caractère zoomorphe ou anthropomorphe sont ainsi presque totalement absents. Ceux qui s'y trouvent sont très rares et constituent des détails isolés, insérés de manière subordonnée dans un ensemble des formes abstraites, et perdent alors leur puissance de figuration. Cette sélection s'est opérée progressivement et en plusieurs étapes, comme le montrent le manuscrit du RIBA et les cahiers de Charterhouse qui comportent tous deux du matériel non reproduit dans la *Grammar of Ornament*.

Une feuille d'exemples égyptiens de Charterhouse est particulièrement intéressante de ce point de vue. Elle contient trente-huit dessins coloriés à la gouache sur papier cartonné et collés sur la page (pl. XXVI). Quatorze d'entre eux montrent des éléments figuratifs qui seront finalement exclus : plusieurs sont liés à des représentations de divinités, sous forme animale ou humaine. Si un détail subsiste plus tard, c'est de manière totalement subordonnée et à dessein purement instrumental, comme la petite main tranchée du motif 4 de la planche 4, dont la fonction est uniquement de lier les tiges de lotus et de papyrus (pl. XXVII). Or, l'art égyptien manifeste un emploi considérable de représentations humaines ou animales, aussi bien dans son panthéon religieux que dans son écriture hiéroglyphique. Cet aspect essentiel est absent de la *Grammar of Ornament* qui offre au contraire l'image d'un art égyptien totalement aniconique, exclusivement fondé sur des formes végétales ou abstraites, essentiellement dérivées des plantes de lotus et de papyrus. Ce choix explique notamment le fait que Jones ait préféré laisser les hiéroglyphes en-dehors de son analyse, ignorant l'importance de cet art pictographique, en faveur d'une version totalement épurée de l'ornementation égyptienne<sup>11</sup>.



no copyright

32. Vue de l'*Egyptian Court*, Crystal Palace, Sydenham, photographie, vers 1855

Une telle vision contraste fortement avec celle de l'*Egyptian Court*, où les figures se trouvent précisément au centre de l'attention, soit à travers les hiéroglyphes qui en tapissent les murs et les colonnes, soit à travers les statues de divinités qui s'y trouvent exposées (fig. 32). Ces éléments figuratifs jouent alors un rôle essentiel, car ils permettent de construire une atmosphère et de transporter le visiteur dans un contexte historique et culturel lointain. La planche 6 manifeste cette différence de manière exemplaire (fig. 33). Illustrant des chapiteaux égyptiens, elle constitue l'une des rares images d'ornement appliqué de la *Grammar of Ornament*. Jones a cependant pris soin d'éliminer toute trace de hiéroglyphes ou de représentations non abstraites. Ainsi, bien qu'il indique la continuation du fût de la colonne et le couronnement rectangulaire du chapiteau, deux éléments qui permettent de mieux comprendre son insertion dans la structure architecturale, il efface les inscriptions ou les figures qui habituellement se trouvent justement contenues dans ces deux registres. Dès lors, le regard se porte uniquement sur les quelques éléments qu'il estime être importants : en particulier le rapport entre le chapiteau et la plante de papyrus, dont les différentes parties sont jointes à l'aide de bandeaux colorés au niveau du fût. Ce processus est également appliqué aux exemples grecs et médiévaux, deux styles dans lesquels les effigies humaines et animales sont



33. Chapiteaux égyptiens, détail de la planche 6, chromolithographie, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1856

aussi très présentes. L'ornement médiéval est ici exclusivement végétal, toute référence au bestiaire gothique et à son riche répertoire imaginaire et grotesque ayant disparu, alors même qu'il garantit à l'époque l'une des sources de son succès.

Les planches n'offrent donc pas un point de vue documentaire, mais une interprétation personnelle des styles. La violente censure que Jones opère dans certains cas altère de manière radicale la perception d'une ornementation. Peu importe de savoir si cette censure dérive de son admiration pour les arts musulmans ou si elle la précède, correspondant à un goût personnel pour les formes géométriques, cela est sans importance. Le fait est qu'en proscrivant les formes anthropomorphes ou zoomorphes, Jones réalise en quelque sorte une *islamisation* de certains styles historiques. Une fois de plus, nous constatons combien le regard qu'il porte sur toute l'histoire de l'ornement est fortement conditionné par son attitude envers les arts de l'Islam.

En éliminant tous les détails figuratifs, Jones accomplit en outre une abstraction supplémentaire par rapport à l'ornement original. Les détails anthropomorphes ou zoomorphes possèdent un immense pouvoir évocateur et constituent donc des éléments perturbateurs pour la mise en place d'une grammaire universelle des formes. La figure humaine permet en effet de repla-



cer immédiatement une image dans son contexte historique et culturel, une effigie égyptienne contrastant de manière évidente avec une autre de la Renaissance. Dès lors, en focalisant son attention sur les exemples non figuratifs, il abstrait encore davantage le motif de son cadre historique et ouvre ainsi la voie à la construction de possibles analogies formelles entre des cultures et des époques diverses. Un tel choix s'inscrit également dans la stratégie qu'il instaure pour rendre l'ornement indépendant de la peinture et de la sculpture, arts figuratifs par excellence.

Jones inverse parfois ce procédé, comme dans le cas des spécimens romains et Renaissance qui tous deux contiennent le nombre le plus élevé de représentations figuratives de tout l'ouvrage<sup>12</sup>. Pour l'ornementation romaine, il ira même jusqu'à choisir un mode de mise en page totalement différent, afin d'attirer l'attention sur les caractéristiques négatives de ce style.

### *Le travail du motif*

Transformer l'ornement en objet de grammaire demande d'effectuer un travail considérable sur chaque motif, d'opérer une série de violences sur l'original afin de le traduire dans un code visuel universel. En analysant les dessins préparatoires qui nous sont parvenus, il est possible de retracer les différentes étapes qui mènent à leur production.

Il a tout d'abord été nécessaire de réfléchir à quels motifs reproduire. Comme le montrent le manuscrit du RIBA et, plus encore, les cahiers de Charte-house, cette sélection s'est effectuée sur une longue période, et a impliqué un travail préliminaire de récolte et de classification. L'ornement a initialement été extrait de son contexte original et transcrit de manière graphique, soit par Jones, soit par ses élèves. Il a été ensuite redessiné par Albert Warren ou Charles Aubert sur les planches préparatoires aujourd'hui conservées au Victoria and Albert Museum. Enfin, il a été retranscrit sur la pierre lithographique par Francis Bedford et ses assistants. Alors seulement a-t-il été imprimé en chromolithographie sur la planche<sup>13</sup>. Les étapes de ce processus de création sont donc multiples, et chacune d'entre elles a comporté une distanciation ultérieure par rapport à l'original. Ces différents passages peuvent être détaillés à l'aide de quelques exemples précis, provenant de trois catégories de sources différentes : de spécimens originaux, de dessins de voyage et de précédentes publications.

Commençons par voir ce qui se passe avec des ornements tirés directement d'objets disponibles aux dessinateurs. C'est le cas du textile indien du Bénarès reproduit au numéro 6 de la planche 51. Ce tissu de type *kinco* est une soie brodée d'un fil doré et argenté. Tissé aux alentours de 1850 et exposé au Crystal Palace en 1851, il est aujourd'hui conservé au Victoria and Albert Museum (pl. XXVIII)<sup>14</sup>. La pièce originale mesure 780 mm de large et 4410 mm de long et présente une composition florale, au tracé rouge et noir, disposée sur fond or et insérée dans une structure en diapres de couleur argentée. Entre le tissu

et le motif imprimé qui mesure 70 x 70 mm, plusieurs opérations ont donc eu lieu. Il a avant tout fallu déterminer quelle portion en reproduire, délaissant d'éventuelles marges ou autres bordures décoratives et transformant par la même occasion son format rectangulaire en carré. Bien que seule une petite partie en soit figurée, elle se compose d'un nombre de fleurs et de diapres suffisants pour susciter l'effet sériel de *pattern*, ce qui n'aurait pas été possible dans le cas d'une seule fleur. Le motif apparaît comme découpé, pris sur le vif, la continuité du textile étant en outre suggérée par les éléments taillés aux extrémités qui renforcent l'idée d'une répétition infinie. Il est à présent disponible pour de multiples réemplois qui peuvent différer totalement de sa destination première.

Un dessinateur, le codificateur primaire<sup>15</sup> (en l'occurrence Jones ou l'un de ses élèves), s'est alors dédié à la copie de l'échantillon sélectionné, qu'il a retranscrit selon les protocoles qu'il connaissait. Bien que ce dessin initial ne nous soit pas parvenu, il est assez probable qu'il ait été réalisé au trait et à l'aide d'un papier quadrillé : une méthode simple et efficace qui permet de conditionner l'œil sur l'importance de la ligne et des effets de symétrie, au détriment de la texture. Cette pratique est commune aux architectes, Jones y ayant d'ailleurs lui-même recours pour ses compositions ornementales<sup>16</sup>. Le résultat a ensuite dû être réduit et transposé sur papier cartonné par le codificateur secondaire, en l'occurrence l'un de ses élèves, Charles Aubert ou Albert Warren (pl. XXIX)<sup>17</sup>. Ici aussi, l'emploi d'une grille géométrique s'est probablement avérée utile, les motifs ayant ensuite été colorés à la gouache.

Une comparaison entre le tissu et le dessin préparatoire met en évidence le travail de simplification et de schématisation réalisé. La première chose que l'on note est l'arrangement beaucoup plus compact de l'original : sur le textile, l'espace entre les cartouches se résume à un mince intervalle, ce qui a pour conséquence d'unir les fleurs et le fond en un tout indivisible. Au contraire, sur le dessin, le cartouche est devenu l'élément central de la composition, produisant un tout autre résultat visuel. Cet effet est essentiellement dû à la disparition du tracé noir qui, sur l'original, définissait les hexagones et opérait un quadrillage des formes. Or, sur le dessin, le cadre structurant du textile fait à présent office de fond, une inversion qui élargit le motif et permet de mieux en saisir les diverses composantes.

D'autres changements sont également visibles. Le pistil au centre de la fleur a disparu, alors que les sortes de pétales disposées horizontalement des deux côtés de chaque cartouche ont pris des proportions imposantes. En outre, un tracé noir délimite désormais les formes et contribue à régulariser l'apparence générale du motif, mettant en image les Propositions 30 et 31 sur l'harmonie des tons juxtaposés et l'importance de la ligne de contour<sup>18</sup>. Finalement, le rapport au matériau est totalement aboli. Le dessinateur a tracé au trait le contour des formes sans suggérer la texture des fils de soie ou la riche trame du textile. Impossible de savoir, sans lire la notice, si l'ornement original est peint, brodé ou tissé. Dès lors, le regard peut se concentrer principalement sur le jeu des lignes et des couleurs.

Puisque les planches sont réalisées en chromolithographie, une technique planographique, la figure du graveur n'intervient pas ici. Avant d'aboutir à l'image finale, le dessin subit cependant encore un dernier passage, étant redessiné sur la pierre lithographique par le troisième codificateur : le lithographe Francis Bedford ou l'un de ses assistants. La planche peut avoir été tracée directement sur la pierre ou, plus probablement, avoir été recopiée grâce au recours à un calque ou à un papier de report. Ce dernier stade permet d'opérer des modifications ultérieures, visibles, ici, dans la mise en relief de la fleur centrale par un contour rouge beaucoup plus marqué que sur le dessin préparatoire et dans l'agrandissement de la surface du motif de quelques millimètres<sup>19</sup>. L'application des couleurs, ajoutées une à une, contribue à un aplatissement ultérieur des formes. Le résultat présente une version beaucoup plus schématique, simplifiée et régulière de l'original, se prêtant bien plus facilement à être employée de façon sérielle et adaptée à tout support (pl. xxx).

Le même phénomène peut être observé sur d'autres exemples des planches 50, 51 et 52, tirés de textiles aujourd'hui également conservés dans les collections du Victoria and Albert Museum, tel une selle d'apparat fort similaire à l'exemplaire qui fournit les motifs 8 de la planche 50 et 18 de la planche 51<sup>20</sup>. Ce tissu, d'une certaine épaisseur, se caractérise par une broderie au grain assez large, qui laisse transparaître la trame du support textile. Cette spécificité matérielle est parfaitement rendue dans le détail de la broderie encadrant la selle et reproduite au numéro 8 de la planche 50 (pl. xxxiv, xxxv, xxxvi), qui semble tout droit sortie d'un traité de broderie et renvoie à une longue tradition de recueils ornementaux dédiés à l'industrie textile et très diffusés dès la Renaissance<sup>21</sup>. Pour le motif 18 de la planche 51, les qualités physiques de l'échantillon sont au contraire totalement ignorées, l'attention étant exclusivement dédiée au modèle graphique. Une comparaison entre l'original, le dessin préparatoire et la chromolithographie finale montre ici aussi des modifications (pl. xxxi, xxxii, xxxiii). On note ainsi une altération du rapport entre le fond doré (initialement dominant) et la trame végétale qui modifie la construction du motif engendrant une grille visuelle beaucoup plus chargée et compacte. Si dans l'original le regard se portait sur la fleur rouge centrale, il se concentre à présent sur l'hexagone créé par les feuilles vertes. À cela s'ajoute la volonté de schématiser la composition à travers la réduction du coloris entre le dessin intermédiaire et final, où toutes les fleurs sont peintes suivant la même tonalité de rouge.

Une simplification qui s'inscrit dans une recherche de schématisation et sérialisation, et qui concerne également la réalisation des dessins eux-mêmes, comme on peut le voir à travers l'exemple numéro 11 de la planche 52 (pl. xxxvii, xxxviii), qui reproduit une section d'un tissu de soie jaune de Kutch au Gujarat, réalisé aux alentours de 1850, et décoré de larges fleurs colorées<sup>22</sup>. Le dessinateur en a choisi une portion permettant de saisir le rapport entre le fond, les fleurs et la bordure. C'est ici la symétrie de la composition qui est mise en valeur et sa potentialité sérielle, comme la mention de la parole « complète » le confirme.

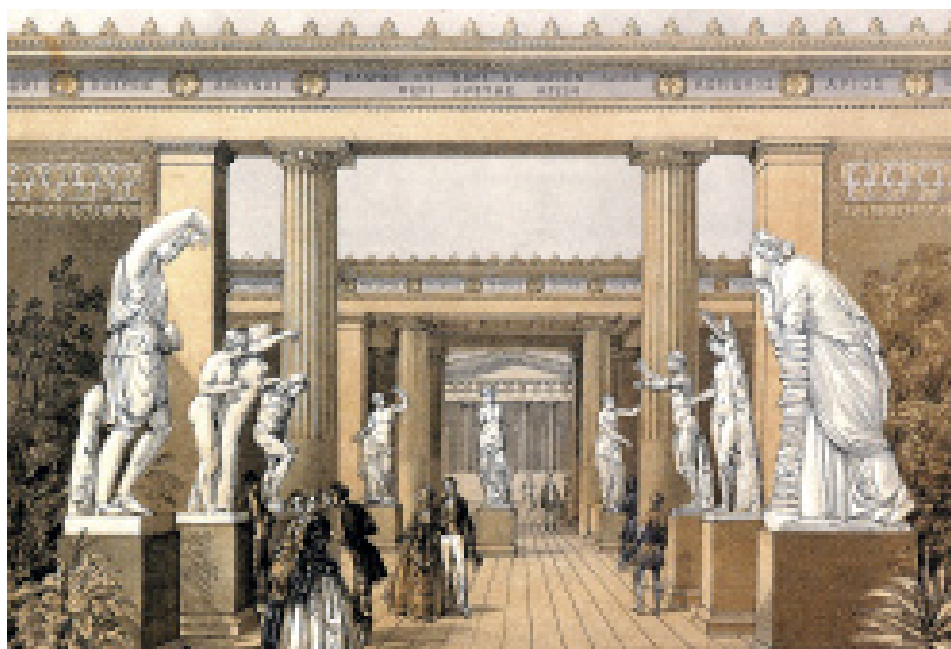
no copyright

1. Henry Wyndham Phillips, *Portrait d'Owen Jones*, huile sur toile, 1857. Londres, RIBA Collections



- II. Vue du stand canadien à l'Exposition universelle de 1851, chromolithographie, 578 × 460 mm, dans *Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851*, Londres 1854
- III. Owen Jones, projet de décoration intérieure pour le Crystal Palace de Londres, vue de la nef, encre et aquarelle sur papier, 850 × 635 mm, 1850. Londres, Victoria and Albert Museum

no copyright



- iv. Vue de la *Greek Court*, chromolithographie, 360 × 533 mm, dans Matthew Digby Wyatt, *Views of the Crystal Palace and Park*, Londres 1854
- v. Vue de la *Italian Court*, chromolithographie, 360 × 533 mm, dans Matthew Digby Wyatt, *Views of the Crystal Palace and Park*, Londres 1854



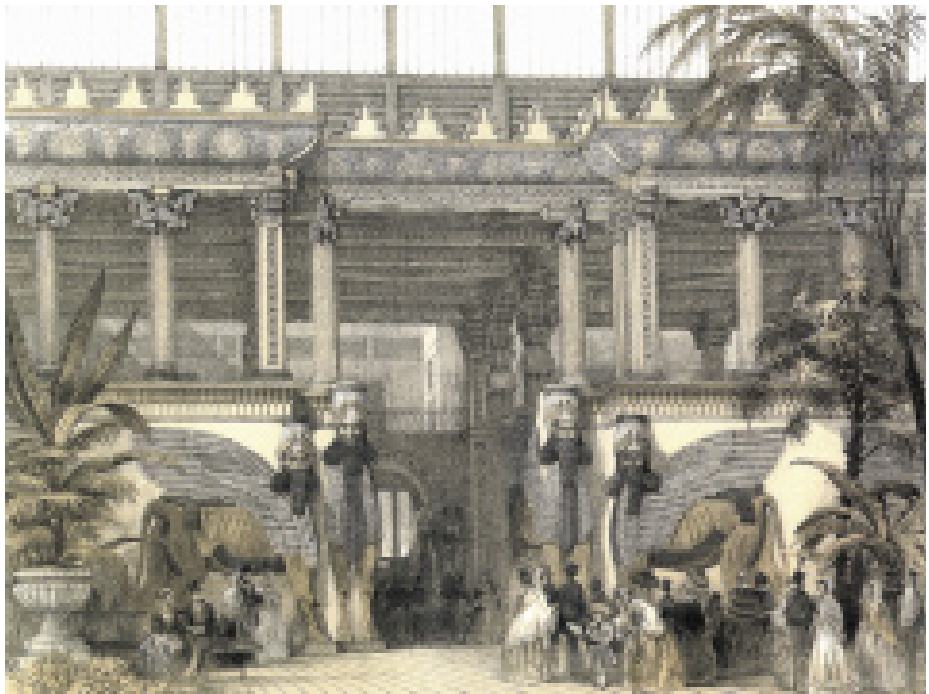
no copyright

- VI. Vue de l'*Egyptian Court*, chromolithographie, 360 × 533 mm, dans Matthew Digby Wyatt, *Views of the Crystal Palace and Park*, Londres 1854
- VII. Philip Delamotte, Vue du hall de Karnak, photographie, 1854 (tirage XIX<sup>e</sup> siècle).  
Londres, Victoria and Albert Museum



no copyright

- VIII. *Egyptian Court*, Crystal Palace de Sydenham, photographie colorée, début xx<sup>e</sup> siècle
- IX. Vue de l'*Assyrian Court*, chromolithographie, 360 × 533 mm, dans Matthew Digby Wyatt, *Views of the Crystal Palace and Park*, Londres 1854
- X. Vestibule situé entre l'*Egyptian Court* (à gauche) et la *Greek Court* (à droite), photographie, vers 1860



no copyright

no copyright

no copyright

no copyright

- XII. Page de titre, encre et aquarelle sur papier, 540 × 365 mm, dans Owen Jones, manuscrit de la *Grammar of Ornament*. Londres, RIBA Collections
- XIII. Ornements gothiques, encre et aquarelle sur papier, 540 × 365 mm, dans Owen Jones, manuscrit de la *Grammar of Ornament*. Londres, RIBA Collections
- XIV. Ornements divers, encre et aquarelle sur papier, 540 × 365 mm, dans Owen Jones, manuscrit de la *Grammar of Ornament*. Londres, RIBA Collections

no copyright

no copyright

xv. Ornaments divers, encre et gouache sur papier, 600 × 470 mm, dans Owen Jones, cahiers de Charterhouse, vol. I. Godalming, Archives de l'École de Charterhouse

no copyright

XVI. Ornaments divers, encre et gouache sur papier, 600 × 470 mm, dans Owen Jones, cahiers de Charterhouse, vol. I. Godalming, Archives de l'École de Charterhouse

no copyright

XVII. Ornaments divers, encre et gouache sur papier, 600 × 470 mm, dans Owen Jones, cahiers de Charterhouse, vol. I. Godalming, Archives de l'École de Charterhouse

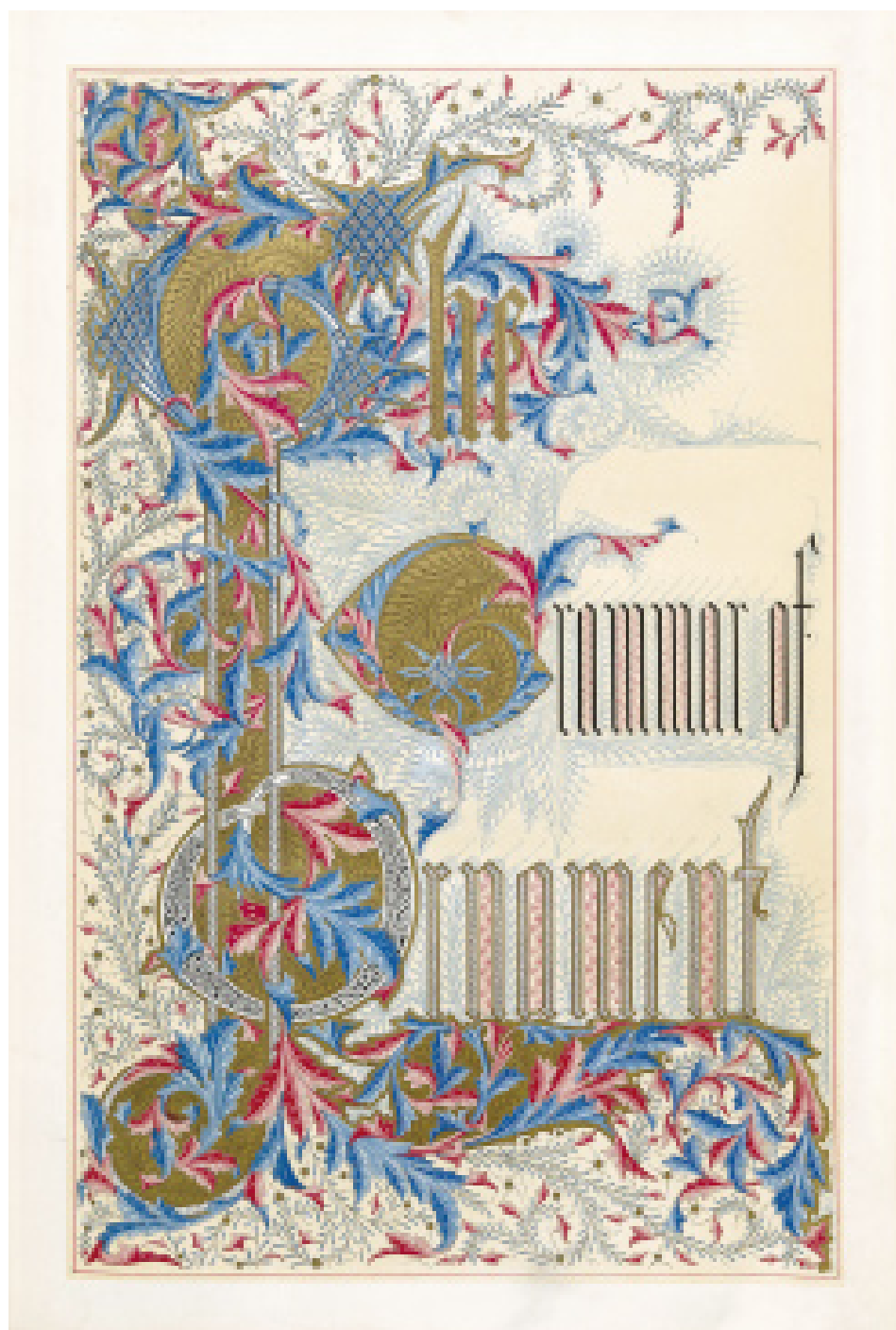
no copyright

XVIII. Ornaments divers, encre et gouache sur papier, 600 × 470 mm, dans Owen Jones, cahiers de Charterhouse, vol. 1. Godalming, Archives de l'École de Charterhouse





XIX. Cartouche central de la couverture, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1856



xx. Frontispice, chromolithographie, 555 × 357 mm, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1856



XXI. Pages tirées de Owen Jones, *The Sermon on the Mount*, Londres, 1845

XXII. Pages tirées de Owen Jones, *The Song of Songs*, Londres, 1849



XXIII. Feuilles et fleurs d'après nature, planches 98, chromolithographie, 555 × 357 mm, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1856



EGYPTIAN N° 1.

XXIV. Exemples de papyrus sous forme naturelle et ornementale, planche 4, chromolithographie, 555 × 357 mm, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1856



EGYPTIAN Nº 8.

xxv. Chapiteaux égyptiens, planche 6, chromolithographie, 555 × 357 mm, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1856

no copyright

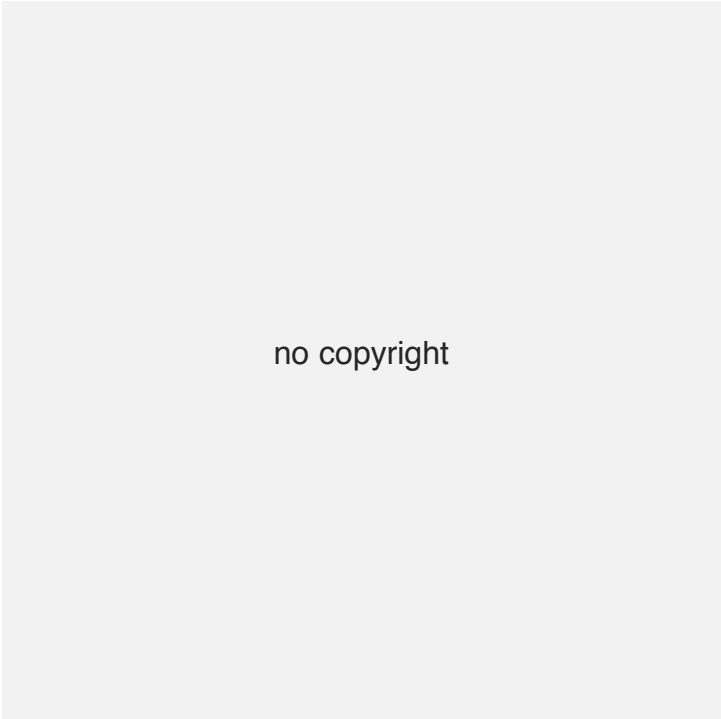


XXVI. Ornaments égyptiens,  
motifs divers, crayon,  
encre et gouache sur  
papier cartonné, collés  
sur la page, 600 × 470  
mm, dans Owen  
Jones, cahiers de  
Charterhouse.  
Godalming, Archives  
de l'École de  
Charterhouse

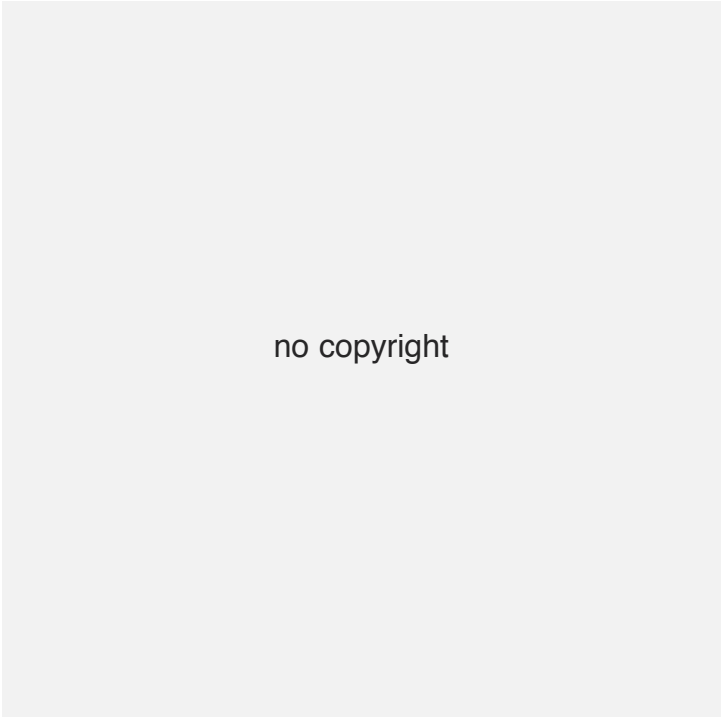
XXVII. Ornement égyptien,  
motif 4 de la planche 4,  
chromolithographie,  
dans Owen Jones, *The  
Grammar of Ornament*,  
Londres 1856



no copyright




no copyright



no copyright

- xxviii. Détail de soie  
kincob, 780 × 4410  
mm (tissu entier),  
vers 1850. Londres,  
Victoria and Albert  
Museum
- xxix. Dessin préparatoire  
pour le motif 6 de la  
planche 51, encre et  
gouache sur papier  
cartonné, 70 × 70  
mm. Londres,  
Victoria and Albert  
Museum
- xxx. Motif 6 de la  
planche 51,  
chromolithographie,  
67 × 67 mm,  
dans Owen Jones,  
*The Grammar  
of Ornament*,  
Londres 1856

no copyright

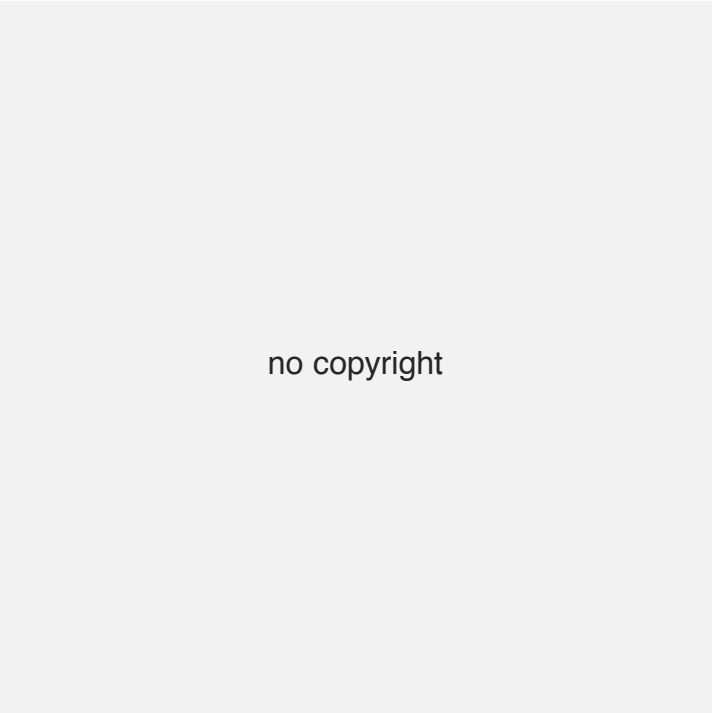


no copyright

XXXI. Détail de soie  
kincob, vers 1850.  
Londres, Victoria  
and Albert Museum

XXXII. Dessin préparatoire  
pour le motif 18 de  
la planche 51, encre  
et gouache sur  
papier cartonné,  
70 × 70 mm.  
Londres, Victoria  
and Albert Museum

XXXIII. Motif 18 de la  
planche 51,  
chromolithographie,  
67 × 67 mm, dans  
Owen Jones,  
*The Grammar  
of Ornament*,  
Londres 1856



no copyright

no copyright

no copyright

no copyright

no copyright

XXXIV. Détail de soie  
kincob, vers 1850.  
Londres, Victoria  
and Albert Museum

XXXV. Dessin préparatoire  
pour le motif 8 de  
la planche 50, encre  
et gouache sur  
papier cartonné,  
70 × 70 mm.  
Londres, Victoria  
and Albert Museum

XXXVI. Motif 8 de la  
planche 50,  
chromolithographie,  
67 × 67 mm, dans  
Owen Jones,  
*The Grammar  
of Ornament*,  
Londres 1856

XXXVII. Dessin préparatoire  
pour le motif 11 de  
la planche 52, encre  
et gouache sur  
papier cartonné,  
70 × 70 mm.  
Londres, Victoria  
and Albert Museum

XXXVIII. Motif 11 de la  
planche 52,  
chromolithographie,  
67 × 67 mm, dans  
Owen Jones,  
*The Grammar  
of Ornament*,  
Londres 1856

no copyright

no copyright

- xxxix. James William Wild, croquis d'un motif d'intrados d'arc de la mosquée En Nasireeyeh au Caire, crayon, encre et aquarelle sur papier. Londres, Victoria and Albert Museum
- xl. Dessin préparatoire pour la *Grammar of Ornament*, encre et gouache sur papier cartonné. Londres, Victoria and Albert Museum
- xli. Motif 12 de la planche 33, chromolithographie, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856

no copyright

no copyright



no copyright

XLII. Ornaments arabes, projet pour la planche 35 de la *Grammar of Ornament*, 1856, encre et aquarelle sur papier, 445 × 300 mm. Londres, Victoria and Albert Museum

no copyright

no copyright

no copyright

no copyright

no copyright

no copyright

no copyright

- XLVI. Brique assyrienne de Nimroud, détail de la planche 84, chromolithographie, dans Henry Austen Layard, *The Monuments of Nineveh*, Londres 1849
- XLVII. Détail de la planche 13, chromolithographie, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1856
- XLVIII. Motif de frette grecque du Parthénon, détail de la planche 23, chromolithographie, dans Francis Cramner Penrose, *An Investigation of the Principles of Athenian Architecture*, Londres 1851
- XLIX. Détail de la planche 22, chromolithographie, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1856

no copyright

- L. Motifs médiévaux, planche 66, chromolithographie, 555 × 357 mm, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1856
- LI. Motifs romains, planche 14, chromolithographie, 420 × 270 mm, dans Friedrich Maximilian Hessemer, *Arabische und alt-italienische Bau-Verzierungen*, Nuremberg 1842
- LII. Motifs médiévaux, livraison 10, planche 6, lithographie, 300 × 220 mm, dans Carl Heideloff, *Die Ornamentik des Mittelalters*, Nuremberg 1850
- LIII. Ornaments pompéiens, planche 85, chromolithographie, 715 × 570 mm, dans Wilhelm Zahn, *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeii, Herculaneum und Stabiaie*, Berlin 1828-1859
- LIV. Ornaments romains, lithographie, 385 × 245 mm, dans Joseph Cundall, *Examples of Ornament*, Londres 1855

no copyright

no copyright

no copyright

no copyright



no copyright

LV. Frontispice, chromolithographie, 680 × 520 mm, dans Owen Jones et Jules Goury, *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*, vol. 1, Londres 1836-1845

no copyright

LVI. Divan, Patio de la Alberca, planche 9, chromolithographie, 680 × 520 mm, dans Owen Jones et Jules Goury, *Plans, Elevation, Sections and Details from the Alhambra*, vol. 1, Londres 1836-1845

no copyright

LVII. Ornaments mauresques, planche 31, chromolithographie, 680 × 520 mm, dans Owen Jones et Jules Goury, *Plans, Elevation, Sections and Details from the Alhambra*, vol. 1, Londres 1836-1845

no copyright

LVIII. Ornement mauresques, planche 41, chromolithographie, 555 × 357 mm, dans Owen Jones,  
*The Grammar of Ornament*, Londres 1856

no copyright

no copyright

LIX. Ornaments égyptiens, planche 7, 555 × 357 mm, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*,  
Londres 1856

LX. Détail de la planche 7 d'ornements égyptiens, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*,  
Londres 1856

no copyright

no copyright

LXII. Ornaments mauresques, planche 43, chromolithographie, 555 × 357 mm, dans Owen Jones,  
*The Grammar of Ornament*, Londres 1856



no copyright

LXIII. Petit meuble avec collection de marbres colorés du cardinal Riminaldi, 490 × 970 × 210 mm, 2<sup>e</sup> moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ferrare, Museo Civico

LXIV. Ornaments pompéiens, planche 25, chromolithographie, 555 × 357 mm, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1856

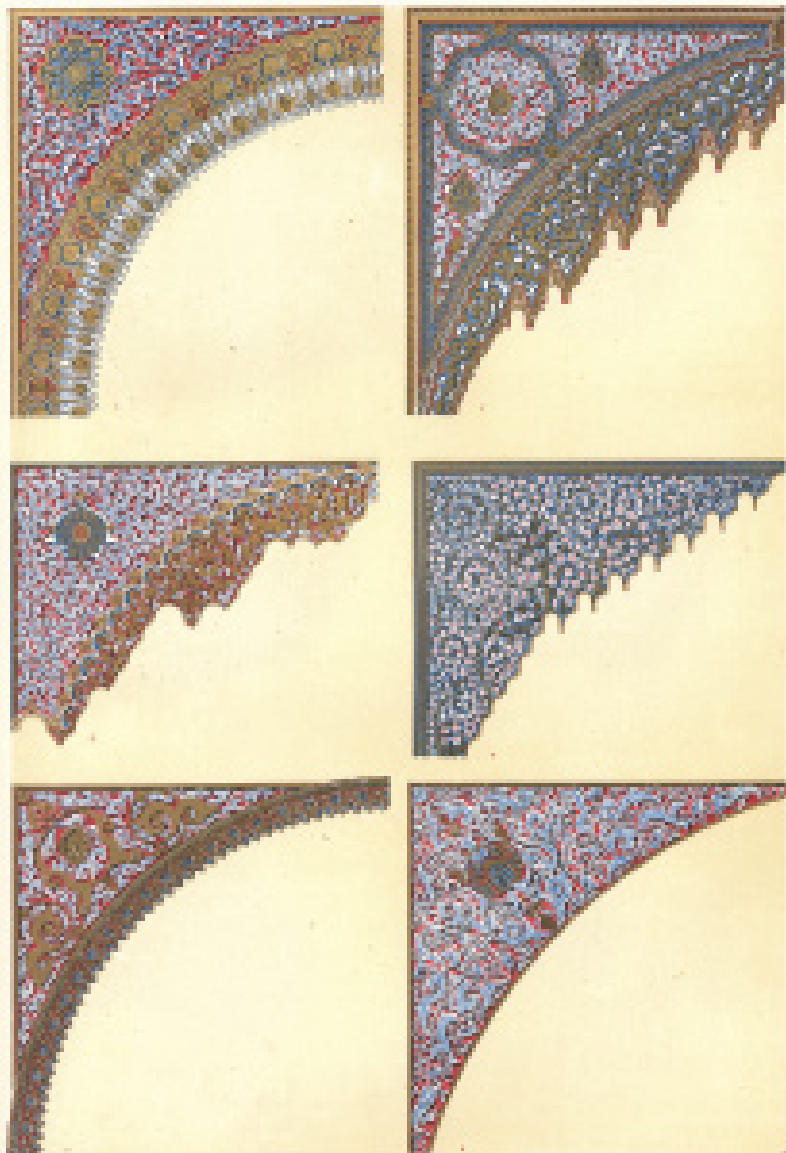
no copyright

no copyright

LXV. Ornaments pompéiens, chromolithographie, 385 × 245 mm, dans Joseph Cundall,  
*Examples of Ornament*, Londres 1855



LXVI. Ornaments turcs, planche 38, chromolithographie, 555 × 357 mm, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1856



MORISQUE N°2.

LXVII. Demi-arcs du palais de l'Alhambra, planche 50, chromolithographie, 555 × 357 mm, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1856

[illegible]

24. YOUNG HOBBS

LXVIII. Demi-arcs du palais de l'Alhambra, planche 31, chromolithographie, 680 × 520 mm, dans Owen Jones et Jules Goury, *Plans, Elevation, Sections and Details from the Alhambra*, vol. 1, Londres 1836-1845

no copyright

no copyright

LXIX. Salle des Ambassadeurs, chromolithographie, 420 × 260 mm, dans J.-P. Girault de Prangey, *Choix d'ornements mauresques de l'Alhambra*, Paris 1842

LXX. Owen Jones, frontispice, chromolithographie, 230 × 220 mm, dans Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Londres 1844



no copyright

no copyright

LXXI. Vue de la salle des moulages dans la *Roman Court*, Crystal Palace, Sydenham, photographie, vers 1855

LXXII. Motifs romains, photographies collées sur papier cartonné, planche préparatoire 26 de la *Grammar of Ornament*, 170 × 126 mm. Londres, Victoria and Albert Museum

LXXIII. Motif romain, photographie collée sur papier cartonné, détail de la planche préparatoire 26 de la *Grammar of Ornament*, 170 × 126 mm. Londres, Victoria and Albert Museum

LXXIV. Motif n. 5, planche 26, chromolithographie, 168 × 124 mm, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1856

no copyright

no copyright



LXXV. Ornaments arabes, planche 33, chromolithographie, 555 × 357 mm, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1856



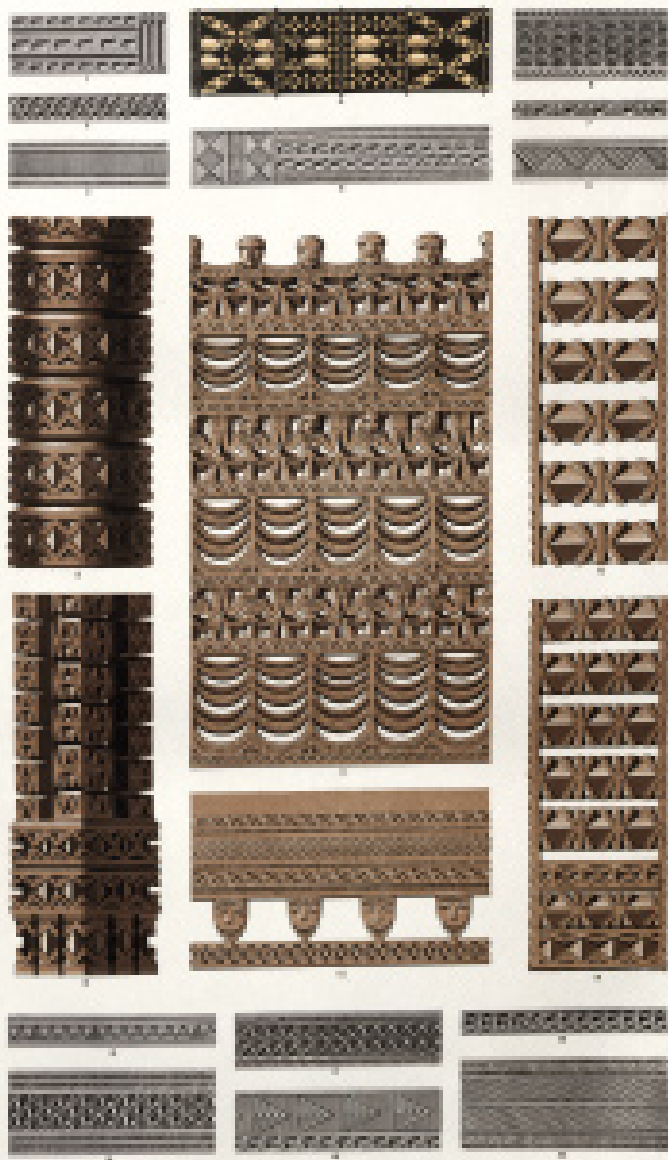
LXXVI. Mosaïques pompéiennes, byzantines, arabes et mauresques (de gauche à droite et de haut en bas, planches 25, 30, 35 et 43), chromolithographies, 555 × 357 mm, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1856



SAVAGE TRIBES. N° 1.

# GRAMMAR OF ORNAMENT

PLATE II



SAVAGE TRIBES N° 2

LXXVIII. Ornaments des tribus sauvages, planche 2, chromolithographie, 555 × 357 mm, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1856



SAVAGE TRIBES N° 3.

LXXIX. Ornaments des tribus sauvages, planche 3, chromolithographie, 555 × 357 mm, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1856



LXXX. Ornaments du Moyen Âge, planche 47, chromolithographie, 400 × 290 mm, dans Auguste Racinet, *L'ornement polychrome*, Paris, 1869-1873



no copyright

LXXXI. Owen Jones, projet de papier peint pour Jackson & Graham, vers 1860, crayon et gouache sur papier. Londres, Victoria and Albert Museum

no copyright

LXXXII. Motif tiré de la couverture de la *Grammar of Ornament*, v. 1860-1865, stuc. Regello (Toscane), château de Sammezzano

no copyright

LXXXIII. Owen Jones, *Galerie Osler à Oxford Street, Londres*, encre et aquarelle sur papier, 1473 × 1020 mm. Londres, Victoria and Albert Museum

Tous les ornements de la *Grammar of Ornament* ne proviennent toutefois pas d'objets conservés à Londres. Comme nous l'avons vu, Jones fait appel à plusieurs collègues afin d'enrichir son volume avec des motifs que son lecteur anglais ne pouvait trouver ailleurs. C'est notamment le cas des exemples arabes, copiés d'après les dessins originaux de son beau-frère, l'architecte James William Wild qui s'était établi plusieurs années au Caire et à Damas après avoir participé à l'expédition d'Égypte de Lepsius. Tout comme Jones, Wild est attiré non seulement par l'histoire de cette culture, mais surtout par ces formes plastiques. Ses carnets de croquis témoignent de son intérêt pour l'architecture vernaculaire<sup>23</sup>. Le détail d'un intrados d'arc de la mosquée En Nasireeyeh au Caire, figurant au numéro 12 de la planche 33 est repris de l'un de ses carnets (pl. XXXIX-XLI). Dans ce cas, Wild a déjà fourni la sélection et le cadrage. Il opère donc en tant que codificateur primaire. Sa représentation est de nature documentaire et tient plus du croquis que du dessin fini. Le tracé vif et nerveux au crayon suggère les lignes principales du motif, successivement renforcées et soulignées à l'encre. Le fond, colorié à l'aquarelle, contribue à détacher les formes de l'arabesque et à les rendre plus perceptibles. En recopiant ce dessin, le codificateur secondaire s'est appliqué à en régulariser les formes et les contours, tout en augmentant son échelle<sup>24</sup>. D'autre part, le dessin original est agrandi et prolongé dans son extrémité supérieure, un ajout parfaitement visible sur la gouache préparatoire. Cela permet de consolider visuellement la ligne sinueuse qui structure l'ornement et de produire ainsi un effet sériel et répétitif. Ses proportions générales apparaissent plus régulières et hiérarchisées, alors que les détails de son remplissage, esquissés en touches rapides chez Wild, sont transformés en nervures précises d'un feuillage de stuc. Seuls quelques-uns de ces détails sont indiqués sur la gouache, devant être complétés par le codificateur tertiaire directement sur la pierre lithographique. La modification du coloris favorise en outre encore le contraste et la meilleure perception des formes. Le dessin final apparaît comme régulier et symétrique, illustrant un parfait équilibre entre les lignes qui croissent en ondulations graduelles, comme l'établit la Proposition 6<sup>25</sup>. Ces étapes sont répétées pour tous les autres exemples des planches arabes provenant des carnets de Wild, comme la planche 35 (pl. XLII), composée à partir des dessins de mosaïques géométriques (pl. XLIII-XLV).

Finalement, Jones emploie aussi des exemples de précédentes publications. Dans ce cas, il est également nécessaire d'adapter les motifs au langage visuel de la *Grammar of Ornament*. Ces opérations viennent alors se superposer à toutes celles ayant déjà donné lieu à la première image imprimée et impliquant déjà elles-mêmes plusieurs niveaux de codifications. Ainsi que le cahier de Charterhouse le confirme, Jones a pour habitude de se servir du papier-calque pour recopier les exemples déjà publiés qui l'intéressent (fig. 34). Cette action prend seulement en compte le contour de l'image et favorise donc une transcription linéaire et abstraite de l'original, accentuant encore plus la schématisation des formes. L'échantillon pourra ainsi être réduit ou agrandi et transfor-

mé en fonction des besoins. Ces arrangements vont concerner aussi bien la forme que le coloris, ainsi que le montrent les deux exemples suivants.

Le premier est un motif assyrien représentant une fleur dans un cercle, tiré d'une brique émaillée de Nimroud. Figurant au numéro 11 de la planche 13, il dérive d'une planche du volume de Henry Austen Layard, *The Monuments of Nineveh* (1849), imprimée en chromolithographie par Ludwig Gruner (pl. XLVI)<sup>26</sup>. Chez Layard, cette brique est de forme rectangulaire et apparaît dans un état fragmentaire, faisant allusion à la condition dans laquelle elle a probablement été retrouvée. Bien qu'il ait régularisé la brique en la découpant de manière nette sur le bord supérieur et inférieur, Gruner a pris soin de figurer quelques lacunes sur son extrémité gauche qui laissent percevoir le matériau à nu, la terre cuite par-dessous l'émail. Dans la *Grammar of Ornament*, la brique a été recomposée et agrandie (pl. XLVII), n'affichant aucune trace de dégradation ou indication sur son état de conservation. Son format rectangulaire est maintenant carré, ce qui permet à la fleur d'apparaître dans son intégralité. Finalement, la colora-

no copyright

34. Ornements et objets assyriens, crayon sur papier calque collé sur papier, 600 × 470 mm, dans Owen Jones, cahiers de Charterhouse. Godalming, Archives de l'École de Charterhouse.

tion est passée du jaune pâle qui faisait office de fond à un vert clair qui contraste fortement avec la bordure jaune entourant les pétales de la fleur, permettant ainsi une meilleure lecture de la composition. Ce qui intéresse Jones est la forme, le motif et non l'information archéologique ou documentaire.

Parfois, la coloration est altérée de façon encore plus radicale, comme dans le cas du détail de la frise du Parthénon figurant au numéro 5 de la planche 22. Publié par Francis Cranmer Penrose en brun et beige (pl. XLVIII), il apparaît ici en doré, bleu et rouge (pl. XLIX). Jones en propose non seulement une version polychrome, mais inverse surtout les tonalités, les lignes foncées étant reproduites en doré et le fond clair en rouge. La couleur n'est alors plus un complément, mais devient constructive et structure littéralement l'ornement, modifiant les rapports entre les formes. Ce changement lui permet en outre d'illustrer sa théorie personnelle de l'emploi harmonique des trois couleurs primaires<sup>27</sup>.

Dans d'autres cas encore, Jones diminue au contraire la coloration de certains motifs dans un but didactique, comme pour la planche 66 médiévale, où il indique avoir voulu montrer les feuilles et fleurs enluminées uniquement en deux couleurs, afin d'attirer l'attention sur leur caractère schématique<sup>28</sup> (pl. L).

Les planches de la *Grammar of Ornament* révèlent ainsi une série de manipulations qui s'intègrent dans une transmission idéalisée des formes. Il ne s'agit nullement de fournir des informations documentaires ou objectives mais de régulariser les ornements afin de mettre en évidence les principes qui les composent, et extraire les éléments caractéristiques d'une grammaire universelle. Ces images se situent dans ce que Lorraine Daston et Peter Galison ont défini comme une transcription « truth-to-nature »<sup>29</sup>. Les motifs des planches aspirent en effet à la généralité. Ce ne sont pas des spécimens réels, mais des types ornementaux, dénués de défauts ou de singularités trop marquées, les ornements voyant leurs particularités matérielles et techniques réduites au minimum par le dessin au trait et la chromolithographie.

Cette méthode de construction théorique à partir d'une simplification des formes n'est pas nouvelle. Elle s'inscrit dans la lignée de nombreux ouvrages du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup> siècle, tels l'*Antiquité expliquée* (1719) de Bernard de Montfaucon ou l'*Histoire de l'art par les monumens* (1810-1823) de Sérroux d'Agincourt<sup>30</sup>. Elle permet plus aisément de porter un regard général sur l'ensemble des images, de réaliser une lecture comparative des différents ornements, et d'élaborer ainsi un système argumentatif efficace. Une telle méthode sera notamment reprise par les « atlas » d'histoire de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle. L'originalité de Jones réside dans le fait d'avoir su renforcer ce processus par l'ajout d'un niveau ultérieur de schématisation à travers l'emploi de la chromolithographie qui participe activement à la création du code visuel de la *Grammar of Ornament*, alors même que la couleur est habituellement considérée comme une donnée accidentelle qui détourne l'attention des caractéristiques constantes des formes. Procédant à une uniformisation générale des motifs, à travers l'emploi de teintes non nuancées, appliquées en grands aplats de couleurs vives, la chromolithographie renforce ici la perception unitaire des motifs et contribue à nous faire penser qu'ils sont issus d'une même matrice.

*L'organisation des planches*

Jones est avant tout un professionnel du livre. Lorsqu'il se lance dans la publication de la *Grammar of Ornament*, il a déjà accumulé plusieurs années d'expérience dans le domaine des illustrations décoratives et des livres enluminés en chromolithographie. Ses précédentes activités et son talent graphique seront décisifs pour le succès de l'ouvrage. Chaque planche est conçue comme une réalité esthétique autonome et possède sa propre dignité formelle.

Bien que les cent planches présentent plus de deux mille exemples différents, provenant de cultures et d'époques diverses, elles dégagent dans leur ensemble une forte impression d'unité visuelle. Cette sensation d'harmonie n'est pas le seul fait du travail accompli sur les motifs, mais dépend également, dans une large mesure, de leur composition générale et de leur mise en page standardisée qui contribuent à annuler les différences entre les styles. Une telle opération s'effectue sur plusieurs niveaux.

Ce processus est tout d'abord facilité par les caractéristiques matérielles de l'ouvrage. Contrairement à l'usage en cours dans plusieurs recueils<sup>31</sup>, où planches horizontales et verticales alternent et où il est sans cesse nécessaire de tourner le volume afin de voir correctement les images, Jones prend soin de construire toutes les planches selon une unique disposition verticale. Cette manière de faire améliore non seulement la consultation de l'in-folio impérial, dont la dimension et le poids nécessitent un grand espace, mais fait également office de premier degré régulateur. Ce procédé implique le besoin d'adapter tous les exemples à un même cadre visuel général. Ceci est rendu aisé par le choix de faire figurer des échantillons purs, détachés de leurs supports d'origine. Jones est alors libre de composer sa page comme il le souhaite, un ornement destiné à être appliqué horizontalement sous une corniche pouvant très bien se retrouver disposé verticalement, ce qui assure une distanciation ultérieure par rapport à l'original.

Insérées à l'intérieur d'un schéma régulier dont la dimension ne varie pas, les images, quelle que soit la grandeur des ornements, occupent toujours la même superficie sur la page. En outre, chaque feuillet comporte un message textuel de base : le titre du livre, la numérotation de la planche ainsi que le nom du style représenté et le numéro de la planche à l'intérieur même du chapitre. Ces informations sont imprimées en lettres capitales, ce qui en facilite la lecture, les différenciant de l'usage courant, où les titres sont normalement indiqués en caractères cursifs moins solennels. Presque tous les motifs sont numérotés en caractère arabe. Finalement, aucun cadre ou bordure ne les délimite ou ne vient interférer avec la perception de leurs formes.

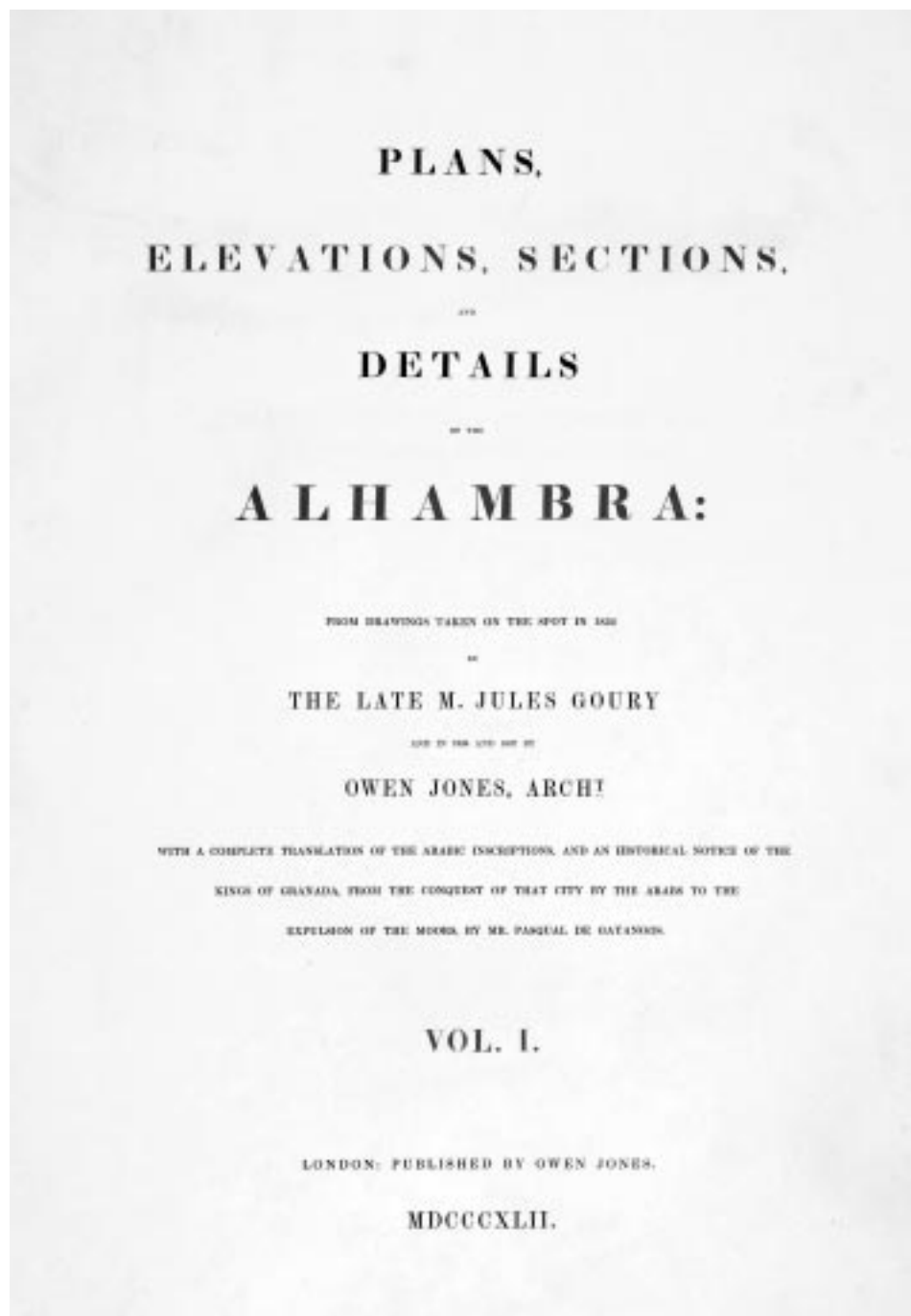
Au-delà de ces remarques générales, il est possible de distinguer cinq systèmes de composition : le schéma en damier régulier ; sa variante irrégulière ; la composition unitaire à partir de différents exemples ; l'ornement unique à page entière et des exceptions où le contenu documentaire prévaut. Jones dispose d'une série de modèles précédents qui lui offrent des solutions auxquelles se référer ou au contraire desquelles se distancier.

Près de trois-quarts des planches sont composées selon une grille visuelle constituée de modules géométriques : essentiellement des carrés, des rectangles ou des polygones (triangles et hexagones) disposés en damier. Ce choix permet l'accumulation d'un grand nombre d'exemples sur une même page et contribue à régulariser l'apparence de ce gigantesque corpus d'images. Cette organisation en modules n'est bien sûr pas une invention de Jones. Les publications à caractère archéologique ou architectural, en particulier germaniques, offrent déjà plusieurs ornements purs, comme dans l'*Arabische und alt-italienische Bau-Verzierungen* (1842) de Friedrich Maximilian Hessemer ou *Die Ornamentik des Mittelalters* (1850) de Carl Heideloff, deux publications qu'il possède dans sa bibliothèque et qui illustrent des motifs présentés en bandeaux horizontaux ou en damier (pl. LI, LII)<sup>32</sup>. De telles solutions sont en outre employées dans les répertoires ornementaux où elles s'avèrent commodes pour regrouper plusieurs motifs sur un même page, comme en témoignent les ouvrages de Zahn ou Cundall (pl. LIII, LIV)<sup>33</sup>.

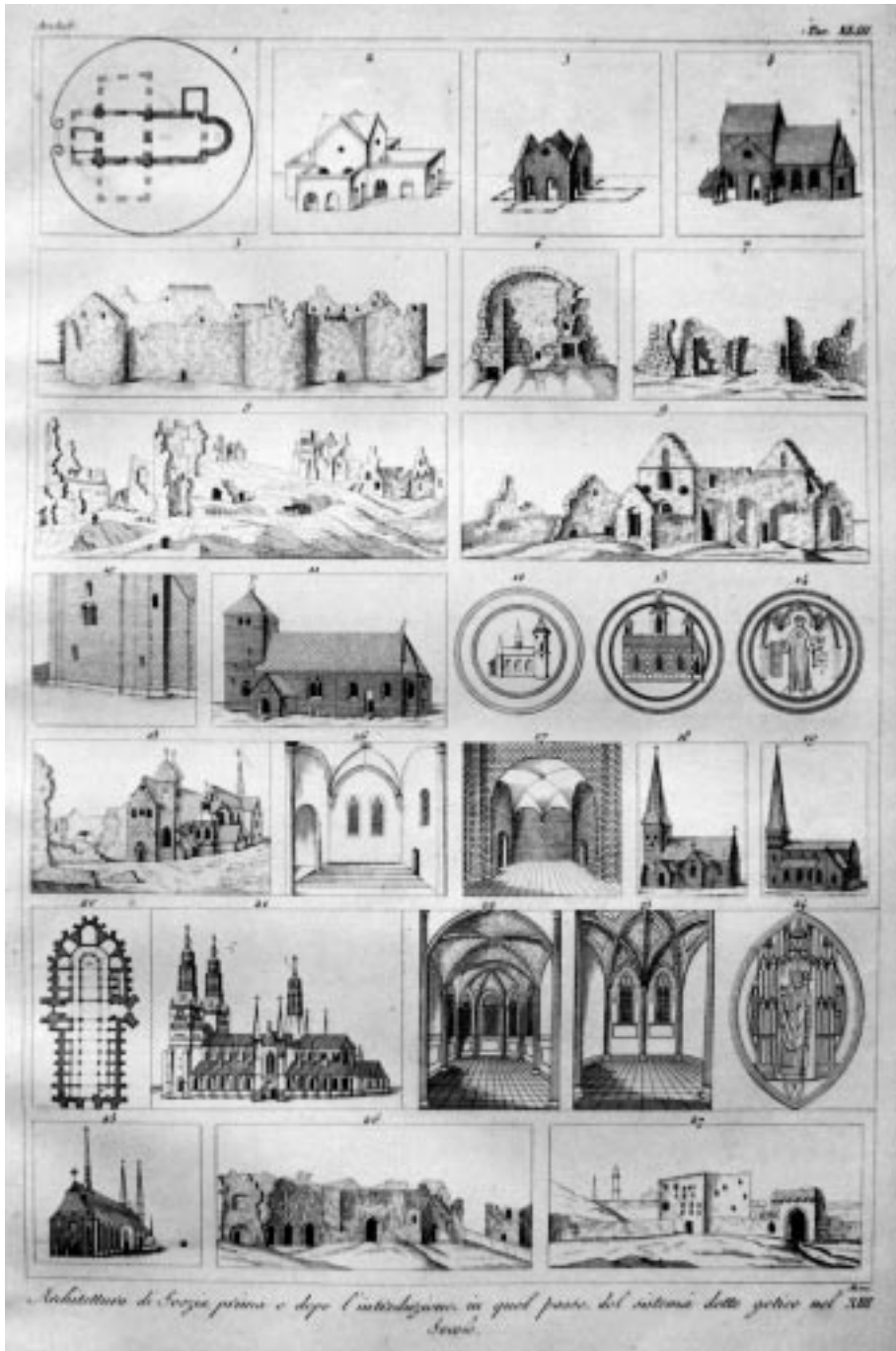
Jones avait lui-même déjà expérimenté de telles compositions dans *Plans, Elevation, Sections and Details from the Alhambra* (1836-1845), qui, du point de vue de la mise en page, apparaît comme un précédent important pour la *Grammar of Ornament* (pl. LV-LVI)<sup>34</sup>. Les deux œuvres sont pourtant de nature très diverses : dans l'*Alhambra*, il traite d'un seul édifice et l'aspect documentaire est prééminent alors que la *Grammar of Ornament* est un répertoire de motifs variés qui offre une grande quantité d'exemples. Le premier volume de l'*Alhambra* est d'ailleurs dédié à l'étude architectonique du complexe palatial, et comporte pour cela plusieurs représentations de plans, élévations et sections, comme le titre l'annonce (fig. 35). Mais même lorsqu'il s'attache aux seuls détails décoratifs, comme dans le deuxième volume, il ressent le besoin d'ajouter des informations qui contribuent à documenter les échantillons : les indications techniques et matérielles sont fournies dans le texte, alors que l'échelle à laquelle est reproduit le détail figure toujours directement sur la planche (pl. LVII). Ces caractéristiques ne se retrouvent plus dans la *Grammar of Ornament* où il opère, en outre, une forte densification de la mise en page, portant le nombre de modules à une quantité bien plus élevée (pl. LVIII).

Dans le contexte des publications d'histoire de l'art illustrées, une importante source s'avère être l'*Histoire de l'art par les monumens* (1810-1823) de Séroux d'Agincourt<sup>35</sup>. C'est une œuvre que Jones admire particulièrement, dont il cite des passages lors de ses conférences au Department of Practical Art en 1852 et dont il avait traduit les « Discours préliminaires » pour l'édition anglaise de 1847<sup>36</sup>. Les modes de fonctionnement des planches de Jones et de Séroux sont évidemment différents : comme nous le verrons par la suite le Britannique présente presque exclusivement des motifs élémentaires, détachés de leur support et ayant donc un caractère sériel et répétitif, tandis que Séroux reproduit des œuvres entières ou certains de leurs détails. D'un point de vue exclusivement graphique, cette publication lui fournit toutefois un remarquable modèle de mise en page accumulative, avec des exemples de peintures, sculptures et architectures insérés dans des modules carrés ou rectangulaires





35. Page de titre, chromolithographie, 680 × 520 mm, dans Owen Jones et Jules Goury, *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*, vol. 1 (1842), Londres 1836-1845



36. Architecture de Suède, planche 43, gravure, dans J.B.L.G. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les Monumens*, Paris 1810-1823

(fig. 36). En diminuant la surface dédiée au motif et réalisant une standardisation géométrique qui ne se retrouve pas dans l'*Histoire de l'art par les monuments*, Jones intensifie ce procédé pour parvenir à une organisation systématique. Ceci lui permet d'inclure un nombre beaucoup plus élevé de spécimens, pouvant aller jusqu'à soixante, alors que les planches des précédents répertoires ornementaux en comportaient habituellement une dizaine seulement.

La planche 7 égyptienne en est un parfait exemple (pl. LIX). Sa surface est divisée en quatre colonnes, chacune constituée de six modules de format carré, soit au total vingt-quatre modules identiques. Chacun contient un ornement pur qui a été préalablement sélectionné, extrait de son support originel, agrandi ou réduit de façon à occuper un espace pré-établi. Le motif est placé à même la page, le fond de la feuille faisant office de marge de séparation et contribuant à une meilleure perception des différentes formes, tout en aérant la composition. L'absence de cadre ou de bordure renforce l'idée d'un échantillon prélevé sur une surface plus large. Ce choix dénote un fort sens graphique et la volonté d'éviter de contaminer l'image par l'ajout de lignes successives qui pourraient se confondre avec les composantes du motif lui-même. Dès lors, celui-ci peut être recopié et dupliqué à l'infini sans manipulation ultérieure, selon un procédé similaire au « copier-coller » de l'ère digitale.

Si à première vue nous reconnaissons vingt-quatre échantillons, la planche en contient toutefois trente-quatre. Une telle quantité est atteinte grâce à l'emploi d'un subterfuge visuel, certains modules regroupant souvent plus qu'un seul ornement, signalés par une numérotation qui renvoie à la notice<sup>37</sup>. Le dernier module en bas à droite est ainsi formé d'un bandeau de fleurs, tiré d'un plafond à Medinet Haboo et d'une série d'arrangements de lignes prises de lambris feints de tombeaux, dont l'origine n'est pas indiquée (pl. LX). Ce procédé se répète plusieurs fois pour accueillir des exemples de provenances et de matériaux totalement différents, mais juxtaposés afin de donner l'illusion d'un seul et unique échantillon<sup>38</sup>. Seule une analyse attentive permet de décomposer l'image et d'atteindre à ce niveau successif d'information. Cette solution ingénieuse augmente le nombre des motifs reproduits, tout en démontrant le principe selon lequel l'ornemaniste doit tout d'abord établir la forme générale de l'ornement pour ensuite la subdiviser et la remplir de formes nouvelles qui seront seulement visibles après une inspection plus minutieuse, comme Jones l'établit dans la Proposition 7<sup>39</sup>.

Ainsi que le précise la notice, ces échantillons proviennent de monuments et de supports variés : bijoux, sarcophages et peintures murales de tombes situées en diverses régions d'Égypte, notamment à Karnak, Beni Hassan ou Saqqara. Numérotés de haut en bas et de gauche à droite, ils ne sont pas classés en fonction de leur provenance géographique, de leur support d'origine ou selon un ordre chronologique, leurs datations n'étant d'ailleurs pas indiquées. Si cette variété contribue à valider l'universalité de cette grammaire universelle, ce manque d'ordonnance renforce ainsi l'idée d'unité et d'intemporalité qui entoure l'art égyptien, issu de l'histoire la plus ancienne. Comme dans l'*Egyptian Court* de Sydenham, ces ornements semblent situés dans une sphère intempo-

relle. Peu importe si plusieurs centaines d'années les séparent, car leur régularité ne fait que confirmer l'idée d'un art immuable et répétitif. Ce qui les caractérise est un modèle commun : la fleur de lotus. À travers une série de sélections et de classifications, les ornements sont regroupés de manière typologique, essentiellement en fonction de leurs caractéristiques visuelles communes<sup>40</sup>. Reproduits à la même grandeur, ils apparaissent comme des spécimens facilement analysables, toute information documentaire ayant disparu pour laisser place à une série continue de formes et de couleurs à partir desquelles Jones peut échafauder son argumentation théorique. Une variante de ce type de composition en damier, caractérisée par les mêmes principes généraux, présente un élément central placé en évidence au milieu de la planche (pl. LXI, LXII).

Debra Schafer a relié de manière convaincante cette pratique classificatoire au modèle de la botanique, dans lequel les spécimens végétaux sont organisés en fonctions de leurs caractéristiques visuelles communes<sup>41</sup>. Du reste, l'importance du parallèle entre art et nature pour la conception de l'évolution des styles en histoire de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle est une chose reconnue<sup>42</sup>. Conceptuellement, le système de la *Grammar of Ornament* n'est toutefois pas authentiquement taxinomique, car il lui manque le présupposé fondamental de toute taxinomie : celui de la subdivision en ensembles et sous-ensembles d'éléments chaque fois plus réduits mais plus particuliers<sup>43</sup>. Du point de vue strictement graphique, il nous semble en outre nécessaire de questionner la validité d'un tel modèle. La mise en page régulière et systématique que Jones applique à ses planches a en effet peu de choses en commun avec les illustrations des récoltes botaniques, même celles de nature typologique issues du système linnéen, où les échantillons sont placés librement sur la page, comme le voulait, du reste, la pratique pour la constitution des herbiers (fig. 37). La disposition opérée ici rappelle en revanche les collections d'échantillons de marbres polychromes, dont elle possède les mêmes caractéristiques : marges réduites et standardisées, grilles composées de modules géométriques réguliers, grande quantité d'exemplaires (pl. LXIII). Le rapport entre ces supports physiques et leurs transcriptions graphiques mériterait une étude plus approfondie. Accordant trop d'importance à la place tenue par l'enseignement de la botanique au sein du Department of Science and Art et à son impact sur la formation de la *Grammar of Ornament*, il nous semble que l'aspect botanique ait été surévalué au détriment d'un autre facteur, tout aussi déterminant dans le cas de Jones : le critère graphique et esthétique.

En effet, l'architecte compose toujours la page de manière à favoriser un arrangement visuel rythmé et harmonieux, soulignant le jeu de symétrie des angles et l'alternance des couleurs. Ce caractère décoratif apparaît déjà dans les planches à damier, mais se trouve particulièrement marqué dans les troisième et quatrième types, à composition unitaire et à ornement unique à page entière. Cette technique, qui vise à figurer un seul et unique motif ornemental à partir de l'assemblage de plusieurs spécimens, est notamment employée sur la planche 66 médiévale (voir pl. L). Elle est toutefois portée à son degré de plus grande finesse sur la planche 25 où plus de trente échantillons provenant de

mosaïques pompéiennes sont disposés côte à côte et ajustés, sans marge de séparation, de façon à rappeler l'organisation formelle d'un pavement et sembler former, de loin, une seule et véritable mosaïque (pl. LXIV). En y regardant de plus près, on s'aperçoit toutefois rapidement qu'elle est formée de différents blocs visuels, à leurs tours constitués par la juxtaposition de plusieurs motifs d'origines diverses : une bordure externe encadre trois registres internes avec, au centre, une composition circulaire, contenant à son tour un élément floral. Les combinaisons et symétries de couleurs renforcent l'unité de la composition qui, vue à distance, donne l'illusion de reproduire un seul et même exemple. En outre, ce choix de mise en page rectangulaire lui permet de résoudre de manière brillante le problème des angles. Son talent graphique est particulièrement évident si on compare cette solution à d'autres options plus traditionnelles, comme chez Cundall, où l'ornement pompéien angulaire en



37. Types de feuilles, dans Carolus Linnaeus, *Hortus Cliffortianus*, Amsterdam 1737

haut à gauche n'est pas intégré à une composition mais simplement posé sur la page (pl. LXV). Ce caractère décoratif est encore plus fort sur les planches 37 et 38 turques, dans lesquelles les motifs occupent une surface beaucoup plus large, jusqu'à atteindre la totalité de la feuille qui devient alors un unique tout ornemental (pl. LXVI).

Finalement, quelques planches affichent des typologies totalement différentes et apparaissent comme des exceptions. Dans ces cas, Jones prend soin de montrer les ornements de façon plus documentaire, soit en illustrant les motifs sur leurs supports, comme pour les objets des tribus primitives, soit en y faisant allusion, comme pour les chapiteaux égyptiens ou sur la planche 50, dans laquelle sont figurés six demi-arcs *mauresques* de l'Alhambra (pl. LXVII). Il a déjà fait appel à une telle solution dans *Plans, Elevation, Sections and Details from the Alhambra* (1836-1845) une publication dans laquelle, rappelons-le, l'intérêt documentaire prévaut (pl. LXVIII). Il y démontrait déjà un goût développé pour une vision abstractive, représentant ces demi-arcs indépendamment de la structure architecturale d'où ils sont issus. Le caractère décontextualisant de ce choix est rendu évident si on le confronte à d'autres types de solutions, comme celle adoptée par Girault de Prangey dans *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra* (1842)<sup>44</sup>. La magnifique planche de Prangey n'est pas pensée comme une décoration graphique mais comme une véritable architecture (pl. LXIX). Prangey cherche à restituer les différents motifs à l'intérieur de l'architecture qui les contient, insérant les deux demi-arcs à l'intérieur de l'entière séquence constructive du portique, formée par le fût, le chapiteau, le demi-arc et la loge supérieure. Mais alors que Prangey suggère l'ornement dans son contexte, la *Grammar of Ornament* de Jones annule totalement ce rapport.

### *La photographie comme instrument de contraste*

À travers le travail de schématisation opéré sur le motif et la mise en page standardisée des planches, Jones réduit les particularités inhérentes à chaque spécimen et minimise l'hétérogénéité des styles afin de les faire apparaître comme subordonnés à un ordre supérieur et général issu d'une grammaire universelle. Or, si une grammaire comporte des règles, elle implique également des fautes. Ces erreurs, clairement explicitées dans le texte, sont également mises en image. Cette opération se révèle déterminante pour la transmission du discours visuel de l'ouvrage et passe par l'usage de la photographie, employée pour les ornements romains et Renaissance.

Annoncée en 1839 par Louis-Jacques-Mandé Daguerre à Paris et William Henry Fox Talbot à Londres, la découverte du procédé photographique marque une étape nouvelle dans la production des images<sup>45</sup>. Si cette invention arrive trop tard pour que Jones puisse en faire usage lors de son Grand Tour, sa curiosité envers les nouveautés techniques laisse toutefois supposer qu'il n'aurait pas hésité à l'utiliser pour documenter son voyage de jeunesse. Il est d'ailleurs probable que, comme plusieurs de ses contemporains, il se soit essayé à cette technique. Il est certain qu'il connaît Fox Talbot, l'inventeur du

procédé négatif-positif, pour lequel il réalise le frontispice enluminé de *The Pencil of Nature* (1844-1846) (pl. LXX)<sup>46</sup>. En 1852, il participe, en outre, à la première exposition publique de photographies à la Society of Arts, où il présente trois vues de villas et de palais vénitiens. De plus, il possède une collection de clichés de monuments architecturaux<sup>47</sup>.

Bien que la photographie suscite très tôt l'intérêt des architectes et des explorateurs, tels Girault de Prangey ou Lepsius, elle constitue pendant longtemps un outil de documentation secondaire<sup>48</sup>. Ce fait n'est pas seulement dû aux contraintes matérielles engendrées par son emploi, mais tient plutôt à la nouvelle vision, non sélective et bien trop détaillée de la réalité qu'elle produit, comme l'a montré Claire Lyons<sup>49</sup>. Or, cette vision contraste fortement avec le langage visuel des publications scientifiques de la première moitié du siècle où domine encore le dessin au trait. Ce dernier permet une représentation simplifiée des formes, plus pédagogique et pour laquelle des moyens plus traditionnels, tels les moulages, les calques ou les dessins réalisés à l'aide de la *camera lucida* s'avèrent parfaitement adaptés<sup>50</sup>. Ainsi, jusqu'au milieu du siècle, l'emploi de la photographie dans les publications ornementales, les ouvrages d'histoire de l'art ou d'architecture demeure très limité<sup>51</sup>. Lorsqu'on y a recours, c'est comme instrument auxiliaire et non dans le but de modifier la production des planches. Bien que Frederick Catherwood utilise le daguerréotype lorsqu'il découvre les ruines précolombiennes en Amérique centrale, il confie plus tard la réalisation des planches préparatoires de *Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas, and Yucatan* (1844) à des dessinateurs professionnels qui se chargent de les transcrire sur les pierres lithographiques qui sont ensuite imprimées par Owen Jones<sup>52</sup>.

Dans la *Grammar of Ornament*, Jones utilise la photographie pour les planches romaines et trois planches de la Renaissance<sup>53</sup>. Ce choix est significatif. Il s'agit dans les deux cas de styles pour lesquels il n'a que peu d'estime, considérant qu'ils manifestent une trop forte attention au rendu naturaliste des formes et qu'ils s'éloignent ainsi des véritables caractéristiques de l'ornement pour emprunter le code plastique de la sculpture. Cette attitude est très évidente dans l'exemple romain, qu'il regarde comme l'un des plus décadents qui soit et auquel il dédie un traitement particulier, tant au niveau du motif que de la composition générale de la planche.

L'origine des motifs de la planche 26 n'est pas mentionnée, contrairement aux trois autres de la Renaissance pour lesquelles il précise qu'elles reproduisent des photographies d'après des moulages conservés au Crystal Palace de Sydenham<sup>54</sup>. La planche préparatoire conservée au Victoria and Albert Museum nous a toutefois permis d'établir que les deux planches romaines sont également réalisées d'après des photographies de la *Roman Court* de Sydenham (pl. LXXI)<sup>55</sup>. Elle compte six clichés photographiques collés directement sur le carton qui servira de modèle au lithographe (pl. LXXII). Contrairement aux autres, elle ne sera donc pas redessinée par ses élèves, les photographies étant directement transcrites sur la pierre lithographique. Un niveau de codification a donc été supprimé, ce qui semble indiquer un souci d'objectivité.

Procédé mécanique qui réduit l'intervention humaine à quelques paramètres externes, la photographie pose en effet la possibilité de la transmission d'une image analogique, d'un message sans code<sup>56</sup>. Toutefois, ces clichés ne figurent pas des originaux, mais des copies de bas-reliefs. Nous sommes donc, d'emblée, confrontés à des reproductions bidimensionnelles de copies tridimensionnelles. Or, si le moulage efface les aspérités et propose une version épurée de l'original, il met également l'accent sur sa force plastique. En 1852, Richard Redgrave note que bien que les collections de moulages constituent un élément important pour l'étude du dessin et pour la maîtrise des ombres et des lumières, elles ne conviennent guère au dessin d'ornement qui doit s'attacher au contraire à la planéité des formes<sup>57</sup>. Dès lors, la photographie va permettre de saisir sur le vif le motif dans toute sa dimension plastique, avec les jeux d'ombre et de lumière qui l'animent, comme le montre très bien un exemple de rinceaux provenant de la Villa Médicis à Rome (pl. LXXIII, LXXIV).

Si la photographie consolide les contrastes, elle offre aussi une image riche de détails et d'informations visuelles, donnant la possibilité au dessinateur de concentrer son attention sur les moindres nervures du rinceau<sup>58</sup>. Le résultat est une image très travaillée qui illustre clairement l'absence de cette stylisation des formes déterminant l'essence même de l'ornement, comme Jones le souligne dans sa Proposition 13<sup>59</sup>. Nous observons ici un conflit entre deux systèmes de reproductions distincts, l'un mécanique (la photographie), l'autre analytique (le dessin). Dans la *Grammar of Ornament*, la précision de l'œil photographique est ainsi assujettie à l'idéal théorique du volume, rendant possible l'exagération des caractéristiques formelles et, de cette façon, l'accentuation des erreurs grammaticales de certains styles.

Pour marquer encore plus la différence par rapport aux autres planches, la composante chromatique est ici totalement absente. Alors qu'en d'autres occasions il prend soin de reconstituer, si nécessaire, le rendu polychrome d'origine ou supposé tel, Jones présente une image moderne de l'ornement romain, exclusivement monochrome. De plus, ces exemples ne sont ici pas déployés comme des motifs purs, mais comme des fragments architecturaux, placés sur la page selon une disposition bien plus aérée qui rappelle la véritable collection de moulages accrochés au mur de la *Roman Court*. Finalement, le choix même des motifs est significatif : deux morceaux sur six illustrent des figures humaines et animales, alors que d'autres sont en outre visibles à un second niveau sur un vase, ce qui renforce encore leur caractère sculptural. Tout est donc fait pour que l'ornementation romaine émerge comme un élément étranger à la grammaire universelle de l'ouvrage. Les planches 56 et 57 de la Renaissance constituent un autre cas de figure. Également monochromes, elles n'offrent toutefois pas de fragments : les motifs apparaissent déjà comme des ornements à part entière, bien qu'ils gardent une forte composante sculpturale, garantie par la présence de tableaux figuratifs insérés dans des médaillons décoratifs<sup>60</sup>.

En choisissant de montrer non seulement les modèles à suivre mais également les erreurs à éviter, Jones s'inscrit dans l'esprit du Department of Practical Art où une formule didactique similaire avait été expérimentée au Museum of



Ornament Art lors de son ouverture<sup>61</sup>. Déterminés à instruire énergiquement le visiteur, Jones et ses collègues avaient en effet initialement dédié l'une des salles du musée à une sélection d'articles affichant les principes à ne *pas* suivre. Désignée comme la salle des « False Principles of Decoration », et rapidement renommée la *Chamber of Horrors*, cette pièce contenait une série de mauvais exemples qui devaient contribuer à illustrer, de manière concrète et à travers un procédé comparatif, le bien-fondé des principes esthétiques défendus par le Department<sup>62</sup>. Cette méthode pédagogique a notamment été employée par A. W. N. Pugin, auteur très admiré par le cercle de Cole. Son ouvrage polémique *Contrasts* (1836) avait mis en images, en un jeu d'oppositions, les différences entre la bonne architecture gothique et la mauvaise architecture contemporaine<sup>63</sup>. Montrer des exemples jugés négatifs afin de contraindre le spectateur à ne pas les suivre était d'ailleurs un concept au cœur de la « didactique dissuasive » de Séroux d'Agincourt, ainsi que l'a définie Daniela Mondini<sup>64</sup>.

### *Une théorie en mouvement*

*J'ai osé former l'espoir qu'en plaçant ainsi en juxtaposition immédiate les nombreuses formes de beauté que chaque style d'ornement présente, je pourrais contribuer à arrêter la fâcheuse tendance de notre époque de se contenter de copier simplement, aussi longtemps que la mode dure, les formes particulières aux époques passées, sans chercher à s'assurer des circonstances spéciales, qu'en général on ignore même complètement, qui faisaient que tel ornement était beau parce qu'il était alors convenable, mais lequel transplanté de son sol naturel pour devenir l'expression d'autres besoins, doit nécessairement manquer de produire le même effet.*

Owen Jones<sup>65</sup>

Dans la *Grammar of Ornament*, le rapport entre texte et image revêt un caractère problématique. Nous en aborderons ici seulement deux aspects. Le premier tient à l'objectif déclaré du livre : poser les règles d'une grammaire universelle de l'ornement afin de permettre la création d'un nouveau style et mettre ainsi fin à la mode des *revivals*. Or, ce dessein semble à première vue contredit par le pouvoir des planches qui offrent des échantillons susceptibles de mille réemplois. Au lieu de contribuer à la diffusion du message théorique du livre, elles en subvertiraient alors le sens. Le deuxième problème touche plus spécifiquement au fonctionnement des planches et du texte. Si Jones invite le lecteur à étudier les motifs et à les confronter afin d'en extraire des règles générales, cette approche comparative n'est pas mise en image sur les chromolithographies qui présentent au contraire des ornements disposés de manière typologique. Il revient alors au texte de tenter de tisser des liens entre elles et de proposer une analyse diachronique de l'ornement. Ces questions sont dues à la genèse de l'ouvrage qui, comme nous l'avons vu, se développe en plusieurs étapes. Les principes théoriques précèdent les planches et les notices, qui, à leur tour, précèdent la rédaction des chapitres. Pour essayer d'harmoni-

ser les deux composantes premières du volume (principes et planches), Jones va avoir recours à une tradition éditoriale issue des manuels d'histoire de l'art, totalement étrangère aux répertoires de motifs.

Dès la préface, il établit la relation indissoluble entre l'ornement et la culture dont il est issu, un aspect clairement souligné dans la Proposition 2<sup>66</sup>. Toutefois, les planches montrent des motifs extraits de leur contexte, favorisant au contraire une interprétation purement formelle. Le texte des chapitres ignore d'ailleurs totalement l'histoire culturelle ou les informations sur l'origine et les significations symboliques ou idéologiques des exemples illustrés. Cette situation l'expose au danger d'annuler tout rapport entre ces formes et les civilisations qui les ont créées. Jones en est parfaitement conscient et fait d'ailleurs remarquer dans la préface :

« Il est plus que probable que la publication de cette collection aura pour premier résultat d'augmenter considérablement cette tendance dangereuse, et que beaucoup se contenteront d'emprunter au passé telles formes de beauté qui n'auront pas été déjà exploitées *ad nauseam* »<sup>67</sup>.

Est-ce à dire que la *Grammar of Ornament* raconte l'histoire d'un échec annoncé ? Comme il l'avait prévu, l'ouvrage fut en effet surtout employé comme un formidable répertoire d'images pouvant servir à toutes sortes de réemplois<sup>68</sup>. Or, grâce au travail opéré sur les images, les planches permettent malgré tout de diffuser son message, même en l'absence des principes théoriques. Passant par une série de manipulations et de réélaborations, les ornements que nous voyons ont été traduits en un code universel où prime la stylisation des formes et des couleurs. Celui qui copie ces échantillons, même s'il ignore les préceptes théoriques du volume, contribue ainsi, malgré lui, à diffuser une vision conventionnelle de l'ornementation, en accord avec les idées de Jones et de ses collègues réformateurs et participe donc à la formation d'un nouveau langage graphique universel.

Pour composer sa grammaire, Jones doit mettre en évidence la récurrence de certains principes formels. À travers les planches, il cherche à bâtir une base de comparaisons entre des styles d'origines et de périodes diverses. Néanmoins, ces dernières ne favorisent nullement de telles comparaisons stylistiques. Chacune fonctionne comme un système clos et indépendant, n'autorisant pas la visualisation des principes généraux théorisés dans l'ouvrage. Il dispose pourtant de plusieurs modèles auxquels se référer pour une histoire visuelle et comparative des formes. Pour l'architecture, Julien-David Le Roy a notamment été l'un des premiers à faire usage d'un tel dispositif visuel, repris et développé avec succès par Sérour d'Agincourt dans son *Histoire de l'art par les monumens* (1810-1823)<sup>69</sup>, œuvre bien connue de Jones et qui possède d'ailleurs certaines similitudes, bien que limitées, avec la *Grammar of Ornament*. Toutes deux offrent une quantité inhabituelle d'images et illustrent des exemples artistiques jusque là relativement peu connus : Sérour d'Agincourt ressuscitant les arts du Moyen Âge, jusqu'alors délaissés par l'historiographie

de l'art, Jones faisant de même pour les arts islamiques qui font désormais partie du canon de l'art ornemental. Dans les deux cas, les images revêtent un rôle essentiel en tant que supports cognitifs. Celles-ci doivent faire l'objet de l'étude du lecteur et lui permettre de comprendre ainsi que d'assimiler l'évolution de l'histoire de l'art et les règles universelles de l'ornement. Les points communs entre les deux ouvrages s'arrêtent toutefois là.

Comme les travaux de Daniela Mondini et Ingrid Vermeulen l'ont parfaitement montré, Séroux met en image une histoire de l'art faite de développements successifs, dans laquelle la confrontation entre les œuvres se révèle essentielle<sup>70</sup>. L'importance du regard comparatif, déjà établie par le comte de Caylus, est mise en évidence à travers une série de tableaux. Ceux-ci regroupent diverses œuvres, classées selon un ordre logique, et se lisent de gauche à droite et de haut en bas, suivant une progression généralement chronologique, rendant ainsi visible la variation des phases de l'histoire de l'art. Le modèle de Séroux est à son tour repris et transformé par les manuels du XIX<sup>e</sup> siècle. Les atlas, comme le *Bilder-Atlas* (1845-1856), réalisé comme accompagnement visuel au *Handbuch der Kunstgeschichte* (1842) de Kugler, offrent et renforcent encore les rapprochements stylistiques entre des époques et des pays différents<sup>71</sup>. Ce processus cognitif est facilité par le recours à l'image au trait, technique qui, comme l'a souligné Pascal Griener, permet de dégager les caractéristiques formelles liées au concept artistique de chaque période, qui peut alors être perçue comme un ensemble cohérent, et dont toutes les œuvres expriment l'unité<sup>72</sup>.

Chez Jones, rien de tout cela. Si le texte et l'organisation générale de la *Grammar of Ornament* présentent l'ornement à travers les âges et les cultures, suivant une séquence qui suggère des phases de progrès et de décadence, les étapes de sa transformation morphologique au fil des siècles n'est jamais rendue visible. Ce processus de développement n'est pas figuré sur les planches, dont la fonction est au contraire d'afficher chaque style de manière indépendante, comme un système synchronique qui se répond à lui-même, mettant en évidence des règles formelles présidant à l'organisation de quelques motifs regroupés selon leurs caractéristiques morphologiques. Elles ont pour rôle essentiel de faire voir des similitudes formelles. Les périodes où ces lois sont les moins évidentes seront alors considérées comme les moins réussies, dans une histoire universelle des formes dominée par des règles communes. Si Jones invite le lecteur à étudier et à comparer les planches, cette confrontation n'implique donc pas l'idée de développement historique.

Malgré cela, il ne renonce pourtant pas à la tentative d'ébaucher une histoire organique de l'ornement : cet effort est opéré à travers la rédaction des chapitres. En accord avec sa vision des styles comme éléments autonomes, le texte de la *Grammar of Ornament* est divisé par sections, chacune étant dédiée à un style différent. Il se prive ainsi de la possibilité de produire un seul et unique ensemble discursif, un choix qui n'allait pourtant pas de soi. Séroux avait par exemple pris soin de séparer le texte des images, les publiant même en différents volumes, ce qui lui avait entre autres permis de déployer un discours thématique et historiographique plus ample<sup>73</sup>. En revanche, Jones relègue les

considérations générales dans la partie initiale de son ouvrage, dans les principes généraux. Les chapitres approfondissent ces idées cas par cas sans tenter de donner une vision historique générale de l'ornement, selon le même principe que dans les *Architectural Courts* de Sydenham<sup>74</sup>.

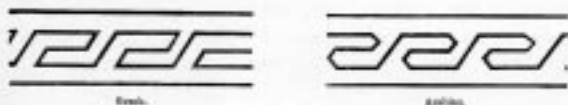
Ce problème touche au rapport tendu entre texte et image dans la *Grammar of Ornament*. Nul besoin de préciser que son point de force se situe bien dans ses chromolithographies : leur qualité, le grand travail de composition et de transcription qu'elles mettent en œuvre, leur coût de production très élevé sont autant d'éléments qui confirment leur centralité. Elles ne sont donc pas destinées à illustrer les chapitres, qui naissent d'ailleurs dans un deuxième temps et en commentent les différentes parties. Toutefois, les textes ne sont eux-mêmes pas totalement subordonnés aux planches, dont ils ne constituent pas une simple description. Dans les chapitres, Jones cherche en effet à mettre en place un discours conceptuel qui incarne un niveau intermédiaire entre les principes et les planches et qui se développe à son tour en plusieurs degrés.

En premier lieu, le texte s'évertue à établir un trait d'union entre les affirmations apodictiques des axiomes initiaux et les *exempla* des planches qui possèdent également un caractère universel. Mais le discours logique des principes ne peut se combiner avec celui graphique des planches. Tous deux sont des systèmes abstraits qui nécessitent une médiation discursive. Le texte des chapitres cherche donc à la fois à expliquer dans le détail et à approfondir la sécheresse lapidaire des propositions grammaticales, en montrant la manière dont ces règles ont trouvé des expressions particulières dans chaque style, mais également la façon dont elles sont elles-mêmes liées entre elles, comme dans l'exemple *mauresque*, où les principes sont présentés comme une suite cohérente. Dans un second temps, le texte tente également, et cela non sans quelques difficultés, d'instaurer des liens entre les différents styles et de démontrer l'existence d'une relation profonde qui unit toute cette variété de manifestations ornementales. De manière inévitable, ce discours doit alors s'appuyer sur une analyse diachronique, Jones s'attachant parfois à illustrer les différentes phases de développement d'un motif à travers une séquence de styles divers, comme pour la frette dans le chapitre sur l'ornement grec (fig. 38).

Afin de compléter ce niveau intermédiaire, Jones ajoute des gravures sur bois qui forment le corpus visuel secondaire de la *Grammar of Ornament*. Ces images renvoient à la pratique des *handbooks* d'histoire de l'art, ces volumes économiques enrichis de gravures explicatives qui connaissent alors un grand succès en Angleterre<sup>75</sup>. Par ailleurs, ces illustrations oscillent entre des reproductions graphiques au trait, des figurations plus documentaires et de véritables schémas formels qui peuvent rappeler les dessins de George Field, chacun reflétant une modalité de représentation différente (fig. 39). Le premier (a), dessiné au trait, est destiné à la copie. Le second (b) est reproduit comme étant encore incorporé dans le matériau dont il est issu, indiquant sa nature plastique et apportant des informations documentaires sur son état de conservation. Quant aux graphiques (c), ils mettent en scène une schématisation ex-

## GREEK ORNAMENT.

the double fret, No. 11, with the second line interlacing with the first; all the others are formed by placing these frets one under the other, running in different directions, as at No. 17; back to back, as at Nos. 18 and 19; or enclosing squares, as at No. 20. All the other kinds are imperfect frets,—that is, not forming a continuous meander. The raking fret, No. 2, is the parent of all the other forms of interlacing ornament in styles which succeeded the Greek. From this was first derived the Arabian fret, which in its turn gave birth to that infinite variety of interlaced ornaments formed by the intersection of equidistant diagonal lines, which the Moors carried to such perfection in the Alhambra.



The knotted work of the Celts differs from the Moorsque interlaced patterns only in adding curved terminations to the diagonal intersecting lines. The leading idea once obtained, it gave birth to an immense variety of new forms.

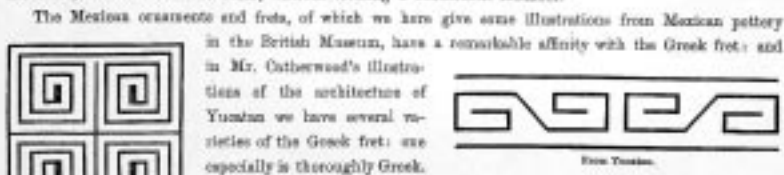
The knotted-ropes ornament of the Greeks may also have had some influence in the formation both of these and the Arabian and Moorsque interlaced ornaments.



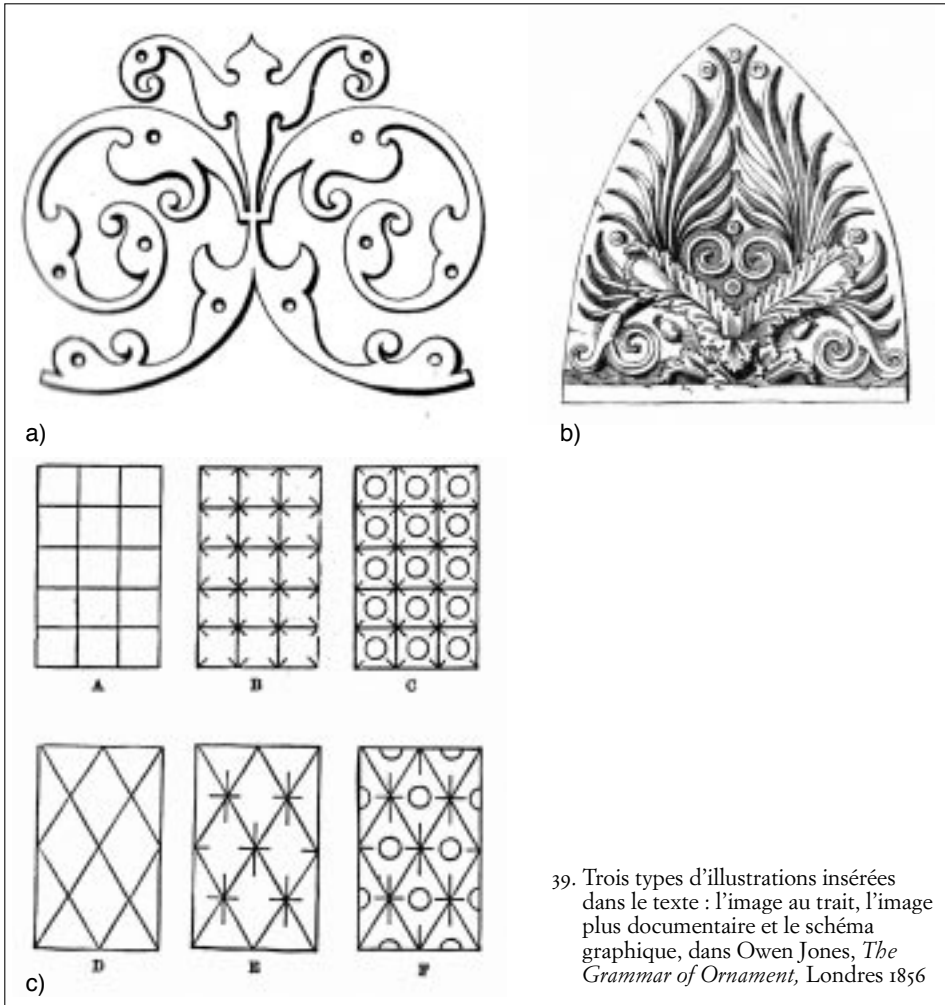
The Chinese frets are less perfect than any of these. They are formed, like the Greek, by the intersection of perpendicular with horizontal lines, but they have not the same regularity, and the meander is more often elongated in the horizontal direction.



They are also most frequently used fragmentally,—that is, there is a repetition of one fret after the other, or one below the other, without forming a continuous meander.



The ornaments on Plate XVI. have been selected to show the various forms of conventional leafage to be found on the Greek vase. They are all very far removed from any natural



périmentale qui tient à une analyse visuelle. L'ornement devient alors prétexte à une étude de la perception des formes. Directement intégrées dans le texte, ces images développent avec lui un discours unitaire. C'est surtout aux deux premières catégories, celles de l'ornement *schématisé* et de l'ornement *matérialisé*, que revient la tâche de poser, bien que timidement, des séquences comparatives, soit entre deux ou plusieurs styles, permettant ainsi de suggérer une histoire organique de l'ornement.

#### *Une théorie en image : l'exemple de l'art arabe*

Ces différents aspects peuvent être détaillés dans l'exemple de l'ornement arabe. Huitième chapitre de la *Grammar of Ornament*, il porte exclusivement sur Le Caire et il introduit la grande famille des styles islamiques. Jones lui dé-

die cinq planches : les trois premières révèlent des motifs des IX<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles provenant respectivement des mosquées de Tulûn et de Khaldûn, la quatrième présente des détails tirés d'un exemplaire du Coran de la mosquée de Barkûk, et la dernière des mosaïques de divers édifices religieux et privés. Toutes ces planches ont pu être réalisées grâce au matériel rapporté d'Égypte par son beau-frère, l'architecte Wild, et sont introduites comme des « spécimens [qui] peuvent être regardés comme des copies fidèles des ornements arabes du Caire »<sup>76</sup>. Offrant des exemples de stucs, les trois premières se déclinent dans les tons beiges sur fond brun et procèdent selon une composition de type à damier irrégulier, comportant en moyenne une trentaine de motifs chacune<sup>77</sup>. En terme graphique, la plus réussie est la planche 33, avec en son centre une décoration circulaire tirée d'une porte de la mosquée de Barkûk que Jones a fait figurer sur un fond de couleur crème afin d'en faciliter la lecture (pl. LXXV). Tout comme la précédente, elle présente de manière judicieuse à son sommet une série de créneaux provenant du parapet de la mosquée du Sultan Khaldûn, et qui remplissent sur la page une fonction similaire de couronnement, témoignant une fois encore de sa sensibilité graphique.

Ces planches sont ordonnées selon une division par technique : stucs (planches 31, 32, 33), enluminures (planche 34) et mosaïques (planche 35). À celle-ci se joint une séquence chronologique, les dates de fondation de chaque mosquée étant indiquées sur les notices : la planche 31 offre des spécimens du IX<sup>e</sup> siècle, issus du « bâtiment arabe le plus ancien qu'il y ait au Caire »<sup>78</sup>, alors que les planches 32 et 33 réunissent essentiellement des exemples du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>79</sup>. Sans la notice, il serait toutefois impossible pour le lecteur de se rendre compte que près de trois cents ans, ou plus, les séparent. De plus, la variété des échantillons rend toute comparaison difficile et hasardeuse.

C'est ici qu'entre en jeu l'intermédiaire discursif du texte qui opère à différents niveaux : premièrement en permettant d'unifier les planches et deuxièmement en opérant des renvois aux autres styles du volume. Il établit en effet tout d'abord une séquence et développe l'idée d'une progression à l'intérieur même du style arabe, approfondissant les informations historiques fournies par les notices. On lit ainsi que les ornements de la planche 31 sont empruntés à la mosquée de Tulûn fondée en 876 après J. C. et qu'ils marquent « l'état initial de l'art arabe »<sup>80</sup>, alors que les motifs des planches 32 et 33 datent du XIII<sup>e</sup> siècle et permettent de constater « au premier regard » les « progrès faits dans le style » durant ce laps de temps<sup>81</sup>. L'art arabe, tout autre que statique, est au contraire animé par l'idée d'une origine et d'une évolution. Jones en détaille les différentes composantes formelles et en illustre les principales caractéristiques en faisant référence à quelques motifs particuliers signalés par leur numérotation.

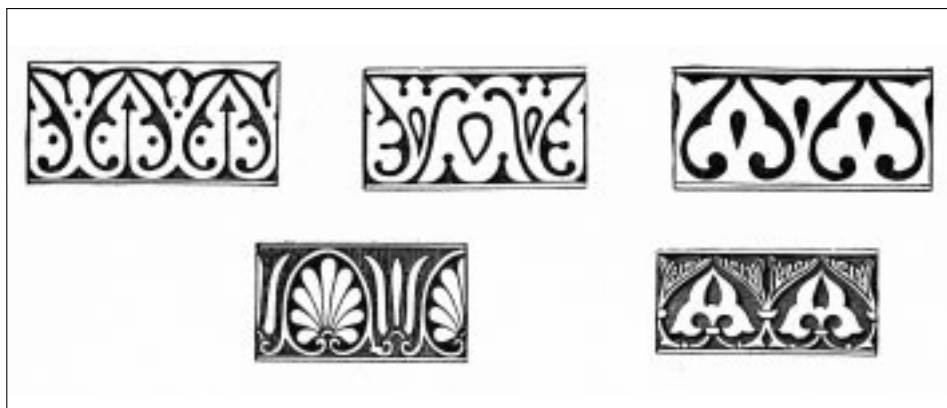
En second lieu, Jones va chercher à tisser des liens entre ces exemples et ceux des autres chapitres. En soulignant les sources de l'art arabe, il vise non seulement à démontrer la continuité entre ses principes formels et ceux des styles passés, et donc la récurrence des principes universels de sa grammaire, mais aussi à indiquer les nouvelles caractéristiques qui forment la véritable ori-

ginalité de cet art. Pour cela, il insère non seulement des références textuelles à quelques précédents styles, mais renvoie également à certains motifs précis de planches antérieures. D'entrée, il rappelle l'importance de la religion musulmane qui entraîne de nouveaux besoins et de nouveaux sentiments, appelant donc à une nouvelle expression artistique<sup>82</sup>. Sur leur passage, les musulmans sont confrontés aux vestiges des arts gréco-romain, byzantin et perse, qui constituent pour lui les trois grandes sources de l'art arabe. L'apport perse est mentionné comme intervenant à la fois de manière directe, mais également à travers le biais de l'art byzantin. Il renvoie pour cela le lecteur au chapitre sur l'art assyrien et au numéro 16 de la planche 14 qui présente un chapiteau Sassanide de Bi Sutûn offrant, selon lui, le premier témoignage d'un ornement du type des diaprés arabes. Ce motif n'est toutefois pas visible pour le lecteur, qui doit retourner en arrière et feuilleter le volume afin de le retrouver.

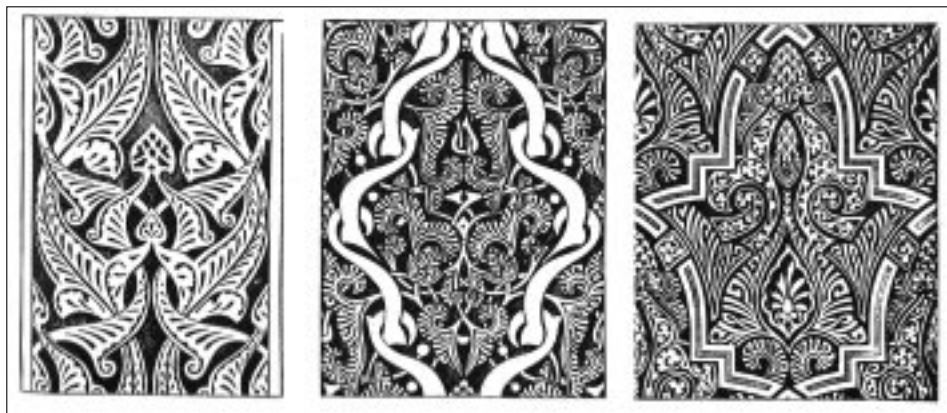
Jones est ici confronté à un problème épineux : comment rendre visible le passage entre deux styles ? Si les chromolithographies ne suffisent pas à elles seules à expliquer la transition entre les ornements byzantins et arabes, le texte ne permet pas non plus de saisir ce raccord délicat. Dans ce cas, le texte a besoin de son propre niveau de référence visuelle. Il introduit alors une citation tirée de *Alt-christliche Baudenkmale von Constantinopel* (1854) de Wilhelm Salzenberg qui montre le tympan d'un arc de Saint-Sophie et une portion de colonne avec chapiteau (fig. 40)<sup>83</sup>. Cette image est de nature totalement différente de celles figurées sur les planches. Afin de déployer un raisonnement historiographique, il est en effet contraint de replacer l'ornement dans son contexte architectural et de mettre en évidence le lien entre le motif et son support. Cette gravure lui est nécessaire pour expliquer « la fondation de la décoration de surface »<sup>84</sup> de l'art islamique et rendre visible le contraste entre les caractéristiques architecturales gréco-romaines de l'édifice et un nouveau principe d'ornementation : la première tentative pour figurer l'enroulement continu et sans interruption du feuillage. Ce principe et la distance qui le sépare des modèles gréco-romains est encore renforcé par l'insertion de cinq vignettes comparatives (fig. 41), montrant des décorations dérivées de feuilles dans leurs manifestations arabes, grecques et nasrides. Elles témoignent du fait que, bien que le principe du « rayonnement des lignes d'une tige mère, et celui des courbes tangentes de ces lignes »<sup>85</sup> soit toujours présents dans les exemples arabes et *mauresques*, ici, et contrairement aux motifs grecs, l'enroulement s'est déjà lui-même transformé en feuille intermédiaire<sup>86</sup>. Ce fait est pour Jones la caractéristique essentielle de cette nouvelle famille d'ornements, comme il l'a déjà annoncé dans le troisième chapitre de la *Grammar of Ornament*, dédié à l'ornementation assyrienne<sup>87</sup>.

Mais le texte tâche également de tisser un discours historique qui se projette vers le futur et prépare le lecteur à l'arrivée des styles qui vont suivre. En réalité, son but essentiel est d'établir une séquence qui culmine avec l'Alhambra. La moitié du chapitre consiste ainsi en une comparaison entre les caractéristiques générales des arts arabe et nasride et les détails de leurs ornements respectives. Bien que les principes qu'ils manifestent soient toujours les





40. Tympan d'un arc de Sainte-Sophie à Istanbul, d'après Salzenberg, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1856
41. Motifs de feuillages dans l'ornement arabe, grec et *mauresque*, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1856



42. Ornements arabe et *mauresque*, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1856

mêmes, l'exécution des motifs arabes est donc considérée comme bien inférieure<sup>88</sup>. Pour lui permettre de développer son analyse de manière concrète et donner sens à ses observations, Jones doit une fois encore faire appel à l'image. Il écrit : « afin de montrer clairement la différence, nous répétons l'ornement arabe, N° 12, planche XXXIII, pour le comparer avec deux variétés de diaprés en losanges de l'Alhambra » et insère les trois illustrations suivantes (fig. 42). Mais pour faire comprendre ces différences, il est obligé de rompre le dispositif des planches et de créer un tableau comparatif qui y est totalement étranger. Ici s'arrêtent donc les possibilités offertes par le texte, dont les commentaires et analyses ne peuvent exister indépendamment des images, sans devoir réinventer totalement la structure et les caractéristiques de l'ouvrage. Arrivé à ce point, il se trouve alors contraint de reporter le lecteur aux planches, l'invitant à les comparer directement (pl. LXXVI) :

« Pour former une idée correcte de ce qui constitue le style dans l'ornementation, on ne pourrait rien faire de mieux que de comparer les mosaïques de la planche XXXV avec les mosaïques romaines, planche XXV, avec les mosaïques byzantines, planche xxx, et les mosaïques mauresques, planche XLIII. Il y a à peine une forme qu'on ne trouve dans l'une, qui n'existe également dans toutes les autres. Et cependant, quelle vaste différence dans l'aspect de ces planches ! C'est comme une idée exprimée en quatre langues différentes »<sup>89</sup>.

En définitive, Jones pose un constat inévitable : sa grammaire de l'ornement ne peut se comprendre et se saisir qu'à travers le regard. Mais comme à Sydenham, les images nécessitent malgré tout la médiation de l'écrit afin d'orienter l'œil parmi la multitude des formes et des couleurs et d'interpréter les caractéristiques de ce code visuel universel. C'est un cercle vicieux : le texte a besoin de l'image qui à son tour nécessite de l'aide du texte afin de se faire comprendre. Ainsi, le lecteur est obligé d'effectuer un aller et retour entre les deux, la véritable théorie de l'ouvrage se situant entre les niveaux visuels et textuels, entre texte et image.

## NOTES

<sup>1</sup> « All, therefore, that I have proposed to myself in forming the collection which I have ventured to call the Grammar of Ornament, has been to select a few of the most prominent types in certain styles », dans *GO*, p. 1.

<sup>2</sup> En ce sens, Jones souligne à la fin de la *Grammar of Ornament*, dans le chapitre dédié aux exemples végétaux que : « It is for their use that we have gathered together this collection of the works of the past ; not that they should be slavishly copied, but that artists should, by an attentive examination of the principles which pervade all the works of the past, and which have excited universal admiration, be led to the creation of new forms equally beautiful. We believe that if a student in the arts, earnest in his search after knowledge, will only lay aside all temptation to indolence, will examine for himself the works of the past, compare them with the works of nature, bend his mind to a thorough appreciation of the principles which reign in each, he cannot fail to be himself a creator, and to individualise new forms, instead of reproducing the forms of the past », dans *GO*, p. 156. Jones ne détaille pas les différentes étapes d'un tel processus, laissant la tâche de concrétiser ce parcours aux générations futures.

<sup>3</sup> RHODES 1983, p. 216 ; FRANKEL 2003, pp. 12-14.

<sup>4</sup> *GO*, pp. 1-2.

<sup>5</sup> Les motifs bidimensionnels de la *Grammar of Ornament* conviennent en particulier pour les papiers-peints et pour l'industrie textile, dont les contraintes de productions techniques demandent alors une certaine simplification du tracé et l'abandon des dessins ombrés.

<sup>6</sup> Formulation empruntée à Roland Barthes. Voir BARTHES 1964, pp. 40-51.

<sup>7</sup> Voir par exemple : *The Athenaeum*, 4 avril 1857, pp. 441-442 ; *The Art-Journal*, février 1857, p. 67 ; *The Builder*, 7 mars 1857, p. 12.

<sup>8</sup> À ce propos, Pascal Griener postule que « les publications d'art devraient être considérées dans une perspective élargie – non seulement comme des instruments de savoirs cognitifs purs, mais comme des productrices d'imaginaire. Ces publications proposent un ou plusieurs modes d'appropriation de l'image. Surtout, elles vendent un savoir », dans GRIENER 2008, pp. 168-169.

<sup>9</sup> La littérature sur l'étude des images est un domaine en constante expansion. De manière générale, sur les techniques de représentations, se reporter à l'étude pionnière de IVINS [1969] 1982. Pour un aperçu de la question du rapport entre science et image, le rôle de l'observateur et sa construction historique, se référer notamment à l'article de synthèse de JOSCHKE 2007, 3, pp. 443-458 et aux textes de CRARY 1990 ; BREDEKAMP 2003, pp. 418-428 et DASTON et GALISON 2007.

<sup>10</sup> « the most prominent types », dans *GO*, p. 1.

<sup>11</sup> Ce fait dénote d'ailleurs un retournement de situation par rapport à l'intérêt porté aux hiéroglyphes à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, lorsqu'ils sont vus comme un élément très important dans une recherche sémiologique de l'art. Chez Jones, le signe est devenu insignifiant, seule l'analyse formelle compte. Pour l'intérêt porté aux hiéroglyphes au siècle des Lumières, voir STAFFORD 1979.

<sup>12</sup> On trouve également des cas intermédiaires, avec quelques figures présentées de manière relativement subordonnée, comme pour les styles pompéiens (planche 24) et byzantins (planches 28 et 29).

<sup>13</sup> *GO*, p. 2.

<sup>14</sup> Victoria and Albert Museum, museum number 752b-1852. Ce tissu a été identifié dans ASHMORE 2008.

<sup>15</sup> Formulation empruntée à JUSSIM 1974.

<sup>16</sup> De nombreux dessins de Jones conservés aujourd'hui au V&A témoignent de l'utilisation de cette méthode et plusieurs images des planches préparatoires portent la trace d'un quadrillage au crayon. C'est exactement cette méthode qui soulève l'enthousiasme de Jones au sujet de l'art égyptien, comme il l'explique dans le guide de la cour de Sydenham, dans JONES 1854a, p. 7. Sur les techniques de reproductions au XIX<sup>e</sup> siècle, voir : LAMBERT 1987 et BLAND [1958] 1969.

<sup>17</sup> Grâce à l'aide d'un certain M. Stubbs, Jones indique dans la préface avoir « reduced the whole of the original drawings, and prepared them for publication », dans *GO*, p. 3. Aubert et Warren avaient déjà assisté Jones en qualité de dessinateurs au Crystal Palace de Sydenham. Albert Henry Warren (1830-1911) était le fils de l'illustrateur Henry Warren (1794-1879), collaborateur de Jones dans plusieurs de ses publications. Très peu d'informations nous sont malheureusement parvenues au sujet de l'atelier de Jones et de ses assistants, parmi lesquels on peut citer Edward La Trobe Bateman (1816-1897) et Jacob Grey Mould (1825-1886). À ce sujet, voir FERRY 2004, p. 184 et VAN ZANTEN 1969.

<sup>18</sup> « When ornaments in a colour are on a gold ground, the ornaments should be separated from the ground by an edging of a darker colour » (Proposition 30) et « Gold ornaments on any coloured ground should be outlined with black » (Proposition 31), dans *GO*, p. 8. Ces deux propositions sont d'ailleurs présentées comme dérivée de l'observation des tissus orientaux.

<sup>19</sup> Le dessin préparatoire mesure 67 x 67 mm, alors que la chromolithographie mesure 70 x 70 mm.

<sup>20</sup> L'exemplaire aujourd'hui conservé au V&A provient de la collection de Sir John Malcolm, gouverneur de Bombay de 1827-30, acquis par le musée de South Kensington en 1879. Museum number 0683 (IS).

<sup>21</sup> Voir par exemple LEPROUX 2014.

<sup>22</sup> Museum number 791-1852.

<sup>23</sup> Le Victoria and Albert Museum conserve neuf carnets de croquis de Wild, offerts au musée par Elizabeth H. M. Wild (V&A, Prints & Drawings collection, E. 3839-3847). Sur Wild, se reporter à DARBY 1983.

<sup>24</sup> Les carnets mesurent 75 x 55 mm.

<sup>25</sup> « Beauty of form is produced by lines growing out one from the other in gradual undulations : there are no excrescences ; nothing could be removed and leave the design equally good or better » (Proposition 6), dans *GO*, p. 6.

<sup>26</sup> LAYARD 1849, planche 84. Sur les planches de Gruner, voir RUSSELL 1997, pp. 49-51.

<sup>27</sup> PENROSE 1851, planche 23. Chez Penrose, ce motif est en outre inséré dans une structure architecturale, qui disparaît chez Jones, car seul l'échantillon l'intéresse. Cf. chapitre précédent.

<sup>28</sup> Jones écrit : « On Plate LXVI are arranged a great variety of conventional leaves and flowers from illuminated MSS. Although many of them are in the original highly illuminated, we have printed them here in two colours only, to show how possible it is to represent in diagram the general character of leaves », dans *GO*, p. 104.

<sup>29</sup> DASTON et GALISON 2008, pp. 55-113.

<sup>30</sup> MONTFAUCON 1719. Sur Séroux d'Agincourt, voir GRIENER 1997 et MONDINI 2005.

<sup>31</sup> Comme par exemple dans l'*Ornamente aller klassischen Kunstepochen nach den Originalen* de Zahn (ZAHN 1831-1849).

<sup>32</sup> HEIDELOFF 1850 et HESSEMER 1842. Ces deux ouvrages figurent en outre dans la bibliographie qui accompagne le chapitre de Waring sur l'ornement byzantin, dans *GO*, p. 54. Jones possédait un exemplaire de ces deux œuvres au sein de sa bibliothèque, dans *Catalogue* 1875, pp. 6 et 11.

<sup>33</sup> La formule en bandeaux est la plus commune, présentant les ornements disposés en rangées parallèles. Ce dispositif se rapproche notamment des collections de moulages qui, réduits à des échantillons de poche, sont vendues comme souvenir pour les amateurs ou touristes, et qui aujourd'hui encore peuvent se trouver dans les boutiques des musées. Pensons par exemple aux moulages miniatures de la frise du Parthénon, réalisés par John Hennings et vendus dans des boîtes au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Il serait d'ailleurs intéressant d'approfondir la relation entre ces différents supports.

Darby a par ailleurs soulevé l'hypothèse d'un possible contact entre Zahn et Jones au cours des années 1830, sur la base des similitudes graphiques rencontrées dans leurs ouvrages. Le choix de présenter des motifs purs, non encadrés mais disposés à même la page en grand aplats de couleurs, selon une technique fondée sur le jeu des juxtapositions colorée, est en effet l'une des caractéristiques du travail du lithographe Hidelbrant. Voir DARBY 1974, pp. 50-52.

<sup>34</sup> JONES et GOURY 1836-1845.

<sup>35</sup> SÉROUX D'AGINCOURT 1810-1823.

<sup>36</sup> SÉROUX D'AGINCOURT 1847. L'édition anglaise ne comporte que les discours préliminaires, le texte complet de l'*Histoire de l'art par les monumens* n'ayant jamais été traduit en anglais. Les planches furent redessinées par les frères Vizetelly à partir de la version italienne de G. Carattoni, comme le précise Michael Darby, dans DARBY 1974, pp. 144-145.

<sup>37</sup> *GO*, p. 20.

<sup>38</sup> Il est d'ailleurs probable que Jones ait opéré d'autres regroupements, sans toutefois tous les documenter dans la notice des planches, plusieurs motifs semblant construits selon le même procédé.

<sup>39</sup> « The general form being first cared for, these should be subdivided and ornamented by general line ; the interstices may then be filled in with ornament, which may again be subdivided and enriched for closer inspection » (Proposition 7), dans *GO*, p. 5.

<sup>40</sup> Jones ne traite toutefois pas tous les styles et toutes les planches de la même façon. Dans certains cas, les planches présentent des motifs tirés d'un seul monument (Alhambra), divisés par matériau (mosaïques, textiles, etc), ou regroupés par siècles, comme dans le cas de l'ornement médiéval.

<sup>41</sup> Schafter considère que les planches s'organisent suivant les systèmes de classifications mis en place au XVIII<sup>e</sup> siècle, classant et analysant les différents spécimens végétaux selon leurs caractères communs, sur la base de critères de ressemblances visuelles, comme celui de Carl von Linné, fondé sur une vision sélective et artificielle, prenant en compte le genre et l'espèce de chaque planche. Voir SCHAFTER 2003, pp. 22-32.

<sup>42</sup> Sur le changement de paradigme qui intervient au cours de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, voir FOUCAULT 1966.

<sup>43</sup> Pour Jones, tous ces ornements sont des espèces qui maintiennent des caractères généraux et qui ne sont pas divisées en sous-ensembles.

<sup>44</sup> GIRAULT DE PRANGEY 1842.

<sup>45</sup> Sur les débuts de la photographie en général, voir AMAR 1993 et FRIZOT 1994.

<sup>46</sup> Ce procédé, appelé le calotype, développait une méthode proche de celle mise au point quarante ans plus tôt par Thomas Wedgwood, le fils du célèbre potier, qui avait créé un système pour transposer les images ou leurs contours sur le verre et sur le cuir, sans toutefois parvenir à les rendre stables. À ce sujet, voir SCHAAF 2000, p. 15 et note 28 p. 235. TALBOT 1844-1846. L'ouvrage de Talbot est publié en parties entre juin 1844 et avril 1846.

<sup>47</sup> *Catalogue* 1852, pp. 18-21. Les photographies sont présentées par Jones, sans indication du nom du photographe et pourraient avoir été réalisées par un autre. Au sujet de sa collection de photographies, se reporter au *Catalogue* 1875, p. 13. Il n'est toutefois pas possible de savoir à partir de quand il commence cette collection. Il serait en tout cas très intéressant de savoir comment il l'employait.

<sup>48</sup> Dès 1841, Girault de Prangey expérimente le daguerréotype à Paris alors que l'année suivante, avant de partir pour son expédition d'Égypte, Karl Lepsius se rend en Angleterre pour apprendre les rudiments de la technique photographique auprès de Talbot. Sur Prangey photographe, voir *Miroirs d'argent* 2007 et LINDSEY 2005. Sur Lepsius, voir LYONS 2005, p. 34.

<sup>49</sup> LYONS 2005.

<sup>50</sup> LYONS 2005, p. 34.

<sup>51</sup> L'emploi de la photographie dans les ouvrages illustrés se popularise à partir des années 1870. Sur son usage en général, se reporter à JUSSIM 1974. Sur la résistance à ce procédé en France, voir GRIENER 2009 (pour un bon aperçu de la littérature à ce sujet, nous reportons le lecteur à la note 4, p. 28 de cet article). Sur l'emploi de la photographie dans le domaine arts décoratifs de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, voir FORESTIER 1996. Anthony Hamber a montré que le Department of Science and Art en fera dès la fin des années 1850 un outil de recherche scientifique. En 1859, paraît la série de James Charles Robinson, *Photographic Illustrations of Works in various Sections of the Collection*, Londres. Voir ROBINSON 1859 et HAMBER 2003, p. 220.

<sup>52</sup> Comme Jussim le souligne, les daguerréotypes servirent à compléter les dessins originaux, mais ne participèrent pas directement de la constitution des planches, qui furent transcrites sur la pierre lithographique à partir de dessins originaux. À ce sujet, voir JUSSIM 1974, pp. 78-80.

<sup>53</sup> Planches 26, 27, 74, 75 et 76.

<sup>54</sup> Seules les planches Renaissance sont indiquées comme provenant de photographies, portant la mention : « Renaissance Ornaments, in Relief, from Photographs taken from the Casts in the Crystal Palace », dans GO, p. 12.

<sup>55</sup> Sur les photographies, on peut d'ailleurs lire les numéros des moulages qui indiquent leur emplacement dans la cour. Il n'est malheureusement pas possible de retrouver la numérotation de ces pièces dans le guide de la cour de 1854, car la *Roman Court*, comme d'autres cours, n'était pas encore totalement aménagé lors de l'inauguration du Crystal Palace.

<sup>56</sup> Voir BARTHES 1964 et JUSSIM 1974. La photographie permet en outre de résoudre la question de l'échelle de représentation, comme le souligne Fox Talbot qui précise que grâce au procédé de son invention, il est possible de modifier l'échelle ainsi que la dimension des images et des objets et de les faire ainsi paraître soit plus grands, soit plus petits que l'original, dans TALBOT 1844-1846, notice de la Planche XI.

<sup>57</sup> REDGRAVE 1852, p. 371.

<sup>58</sup> La photographie se trouvant dans un état un peu dégradé, ces détails sont aujourd'hui moins visibles.

<sup>59</sup> « Flowers or other natural objects should not be used as ornaments, but conventional representations founded upon them sufficiently suggestive to convey the intended image to the mind, without destroying the unity of the objects they are employed to decorate. *Universally obeyed in the best periods of Art, equally violated when Art declines* » (Proposition 13), dans GO, p. 6.

<sup>60</sup> Jones tient par ailleurs à préciser dans la notice que ces exemples sont en relief. Dans son rejet de l'art de la Renaissance, Jones se trouvait peut-être freiné par la vague d'enthousiasme contemporain entourant ce style. L'art de la Renaissance est en effet très prisé au musée de South Kensington, Robinson et Cole se procurant de nombreux exemplaires en Italie à partir du milieu des années 1850. Voir WAINWRIGHT 2002c. Jones ne s'intéresse toutefois pas du tout à ce style, ne s'en occupant ni dans les Cours architecturales de Sydenham ni dans la *Grammar of Ornament*.

<sup>61</sup> Pour une vision contemporaine satirique du groupe de Cole, lire par exemple les pages que Charles Dickens dédie à l'apprentissage du personnage de Sissy dans DICKENS [1869] 1853.

<sup>62</sup> *Catalogue* [1852], pp. 13-23. Sur un bref aperçu de l'histoire de cette pièce, voir YASUKO 2004.

Cette salle fut bientôt abandonnée, car jugée trop radicale.

<sup>63</sup> PUGIN [1836] 1841.

<sup>64</sup> MONDINI 2008, p. 158.

<sup>65</sup> « I have ventured to hope that, in thus bringing into immediate juxtaposition the many forms of beauty which every style of ornament presents, I might aid in arresting that unfortunate tendency of our time to be content with copying, whilst the fashion lasts, the forms peculiar to any bygone age, without attempting to ascertain, generally completely ignoring, the peculiar circumstances which rendered an ornament beautiful, because it was appropriate, and which, as expressive of other wants when this transplanted, as entirely fails », dans *GO*, p. 1.

<sup>66</sup> « Architecture is the material expression of the wants, the faculties, and the sentiments, of the age in which it is created », dans *GO*, p. 5.

<sup>67</sup> « It is more than probable that the first result of sending forth to the world this collection will be seriously to increase this dangerous tendency, and that many will be content to borrow from the past those forms of beauty which have not already been used up *ad nauseam* », dans *GO*, pp. 1-2.

<sup>68</sup> C'est d'ailleurs ce qui constitue son succès jusqu'à aujourd'hui et explique les nombreuses rééditions de l'ouvrage.

<sup>69</sup> C'est Anthony Vidler qui signale cette source d'inspiration pour Séroux, dans VIDLER 1955, pp. 101-124. Mondini a mis en évidence les différences existant entre les deux auteurs, dans MONDINI 2008, pp. 161-162.

<sup>70</sup> MONDINI 2008 et d'une manière générale MONDINI 2005. VERMEULEN 2010, pp. 127-166. Pour une introduction au sujet de l'origine du livre illustré en histoire de l'art : HASKELL 1987 ; PALMER et FRANGENBERG 2003.

<sup>71</sup> KUGLER 1842 et *Bilder-Atlas* 1845-1856. Voir LOCHER 2000, p. 15. Le *Handbuch* de Kugler avait été initialement publié sans images. Les traductions anglaises des *handbooks* de Kugler avaient par contre des gravures insérées dans le texte. À ce sujet, voir GRIENER 2008.

<sup>72</sup> Au contraire de Séroux d'Agincourt, le *Bilder-Atlas* ne propose pas un parcours dans un musée imaginaire, mais présente les époques de l'art regroupées sur la base de principes stylistiques qui fonctionnent comme des systèmes. Sur cet aspect, voir en particulier GRIENER 2008, p. 180 et KARL-HOLM 2001, pp. 556-563.

<sup>73</sup> Les planches paraissent toutefois huit ans avant le texte, comme le précise Mondini, dans MONDINI 2008, p. 157. Sur la réception de l'ouvrage et les problèmes liés à ce décalage dans la publication, voir MONDINI 2005.

<sup>74</sup> Voir chapitre 1.

<sup>75</sup> GRIENER 2008, pp. 180-185. Parmi ces publications, citons les manuels de Ralph N. Wornum sur la peinture et l'ornement (WORNUM 1847 et WORNUM 1856), de Fergusson sur l'architecture (FERGUSSON 1855), ainsi que tous les guides des *Architectural Courts* de Sydenham.

<sup>76</sup> « The materials for these five Plates have been kindly furnished by Mr. James William Wild, who passed a considerable time in Cairo studying the interior decoration of the Arabian houses, and they may be regarded as very faithful transcripts of Caïrean ornament », dans *GO*, p. 56.

<sup>77</sup> La Planche 31 offre trente-neuf motifs, la Planche 32 vingt-cinq motifs et la Planche 33 vingt-trois motifs.

<sup>78</sup> « It is the oldest Arabian building in Cairo », dans *GO*, p. 55.

<sup>79</sup> Le motif central de la planche 33 est indiqué comme postérieur, provenant de la mosquée de El Barqūq, fondée en 1384. Comme nous l'avons déjà souligné, le critère esthétique et graphique est le plus important pour Jones, qui lui subordonne tout autre critère de classification.

<sup>80</sup> « the early stage of Arabian art », dans *GO*, p. 57.

<sup>81</sup> « The progress which the style had made in this period may be seen at a glance », dans *GO*, p. 58.

<sup>82</sup> *GO*, pp. 56-57.

<sup>83</sup> SALZENBERG 1854.

<sup>84</sup> « the foundation of the surface decoration of the Arabs and Moors », dans *GO*, p. 57.

<sup>85</sup> « the radiation of the lines from a parent stem and the tangential curvature of those lines », dans *GO*, p. 57.

<sup>86</sup> *GO*, pp. 57-58.

<sup>87</sup> *GO*, p. 30.

<sup>88</sup> Jones souligne que « the guiding instinct is the same, but the execution is very inferior », dans *GO*, p. 58.

<sup>89</sup> « There is scarcely a form to be found in any one which does not exist in all the others. Yet how strangely different is the aspect of these plates ! It is like an idea expressed in four different languages. The mind receives from each the same modified conception, by the sounds so widely differing », dans *GO*, p. 59.



## Owen Jones face à Gottfried Semper et John Ruskin

### *Dialogues et confrontations*

L'intérêt de Jones pour l'ornement s'insère dans un plus vaste débat lié à diverses questions, telles que l'enseignement des arts décoratifs, la relation entre art et industrie, son développement historique et son renouveau dans la société contemporaine. Ces questions préoccupent d'autres penseurs de l'époque, et montrent comment l'ornement se trouve au centre d'une large controverse. Ce chapitre confronte certains des concepts à la base de la *Grammar of Ornament* avec les positions soutenues par deux illustres contemporains, qui se sont intéressés à l'argument et dont les rapports historiques avec lui sont documentés : Gottfried Semper et John Ruskin. L'intention n'est pas ici de fournir une comparaison générale entre leur idées, mais au contraire de mesurer leurs positions sur des aspects très spécifiques : la question des origines pour Semper et la valeur de l'ornement abstrait pour Ruskin. Ces thèmes permettent d'une part de mettre en lumière l'originalité des thèses proposées dans la *Grammar of Ornament*, et laissent voir de l'autre la pluralité des opinions avec lesquelles Jones est amené à se mesurer, dans le contexte intellectuel britannique, vivace et stimulant, du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, dans lequel cette question apparaît comme centrale pour la société moderne et industrialisée.

### *Jones et Semper : le mythe des origines*

Lors de l'Exposition universelle de 1851, une hutte des Caraïbes ainsi que la reconstitution d'un village maori soulèvent l'attention de l'architecte allemand Gottfried Semper, qui y trouve la confirmation de ses idées sur les éléments fondamentaux de l'architecture, qu'il développera plus tard dans *Der Stil* (1860-1863)<sup>1</sup>. Trois ans après, une section ethnologique est mise en place au Crystal Palace de Sydenham et en 1856, Jones débute la *Grammar of Ornament* par un chapitre dédié aux ornements primitifs<sup>2</sup>. Ces faits ne sont pas anodins.

L'état primitif de l'homme avait divisé les philosophes du siècle des Lumières. Dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), Rousseau avait notamment esquissé l'idée du bon sauvage comme un être libre et heureux, habitant des contrées paradisiaques<sup>3</sup>. Ce mythe de l'homme naturel, inculte, mais à la simplicité infantile, permet alors



aux philosophes de penser la condition première de l'être humain et ses traits essentiels, et pose l'image d'un être innocent et ingénu, à la supériorité morale car encore non contaminé par la notion de culture. En 1768, Louis Antoine de Bougainville visite Tahiti, découverte l'année précédente par Samuel Wallis, et la qualifie de nouvelle Cythère, liant les beautés de ces lieux à un âge d'or antique. À la même époque, James Cook explore et cartographie la plupart des îles du Pacifique Sud lors de ses trois voyages entrepris entre 1768 et 1779<sup>4</sup>. Les récits de toutes ces expéditions fournissent aux Européens la vision de contrées à la beauté inouïe et dont les habitants sont perçus comme vivant encore dans un état de nature, considéré tantôt comme paradisiaque et idéalisé, tantôt comme inférieur et brutal<sup>5</sup>.

À partir de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'intérêt pour ces peuples commence à revêtir un caractère plus précis et scientifique, lié au progrès des sciences naturelles et de l'ethnologie. L'enjeu est désormais celui de formuler une histoire de l'humanité et de son évolution à travers l'étude des différentes races et de leurs caractères propres. Dans les années 1830-1840, nombreuses sont en outre les recherches et les publications à caractère archéologique ou anthropologique qui viennent remettre progressivement en question la véracité du récit biblique de la Création et proposer au contraire un modèle évolutif du développement de la race humaine et des différentes cultures<sup>6</sup>. Si l'homme préhistorique ne peut être connu, les populations dites primitives qui peuplent encore la terre semblent offrir par analogie une image authentique des origines de l'humanité. Appréhendées comme étant hors de l'histoire, ces populations sont en effet vues comme représentant un substrat universel dont les caractéristiques appartiennent à l'homme en général, indépendamment de notions historiques, culturelles ou géographiques.

En faisant référence à l'idée des origines, Jones et Semper entendent ainsi tous deux donner à leur théorie un fondement anthropologique et établir la validité de leur raisonnement sur une base intemporelle, dont les caractéristiques s'étendraient à toute l'humanité<sup>7</sup>. Dès lors, les objets des peuples primitifs, connus à travers la littérature, les collections muséales ou les expositions internationales, leur permettent d'élaborer une réflexion sur les origines des arts et de fixer des principes généraux et élémentaires qui se révéleront ensuite valables pour leur analyse des styles historiques.

Dans leurs études des artefacts des cultures primitives, Jones et Semper, en hommes du XIX<sup>e</sup> siècle, désignent ces populations sous le terme alors usuel de *sauvages* qui renvoie à la pensée romantique et au mythe du bon sauvage, à l'idée de pureté, d'innocence et à l'absence de culture. Pour des raisons de cohérence, nous emploierons ici ce terme pour évoquer les populations aujourd'hui différemment nommées.

La *Grammar of Ornament* et *Der Stil* sont évidemment des ouvrages différents, tout comme le sont les trajectoires et objectifs de leurs auteurs. Alors que Jones, architecte-décorateur, cherche à établir une théorie de l'art ornemental tout en produisant une publication encyclopédique commercialement

viable, Semper, dont la vision est bien plus complexe et ambitieuse, parvient à l'ornement à travers son intérêt pour les origines de l'architecture. Considérant qu'il n'existe pas de distinctions entre les lois gouvernant les œuvres d'art et de l'artisanat, il arrive à la conclusion originale qu'il est possible de déduire les principes des arts majeurs à partir de l'analyse des arts mineurs. Plus attentif à l'étude des procédés artistiques qu'aux résultats eux-mêmes, il cherche à comprendre quels sont les *Urformen* et les principes en jeux dans l'évolution des formes artistiques. Dans ce contexte, il porte notamment une attention particulière à la question de la fonction symbolique des objets et des éléments architecturaux, aspects sur lequel Jones n'intervient guère<sup>8</sup>. Ces différences vont conditionner de façon déterminante l'importance accordée par chacun aux origines dans leur système argumentatif.

Pour Jones, les origines permettent de construire une théorie formelle de l'ornement et de valider l'universalité des principes généraux des formes et des couleurs défendues dans la *Grammar of Ornament* en montrant qu'ils apparaissent déjà dans les populations dites *sauvages*. En revanche, Semper propose une théorie de l'architecture dans laquelle il entend démontrer que les formes sont le produit de la réunion de nombreux facteurs. Dans ce cas, les *Urtypen* originaux se posent comme antérieurs même aux expressions artistiques et décoratives des *sauvages*, chez lesquels ils se manifestent déjà sous forme dégradée. Tout deux souhaitent établir la nature primordiale des principes esthétiques afin qu'ils puissent servir de matériau pour le développement d'une nouvelle forme expressive, c'est-à-dire pour la création d'un style contemporain. Mais c'est justement cette notion de style qui est interprétée différemment par les deux hommes. Dans la *Grammar of Ornament*, le style est perçu comme une caractéristique essentiellement formelle, les renvois à la culture et à d'autres facteurs demeurant presque absents de l'ouvrage. Semper conçoit au contraire cette notion comme fortement ancrée dans l'histoire. Chez lui, les formes artistiques sont fonctions de plusieurs variables : symboliques, matérielles, techniques, culturelles, politiques et autres. Ces dernières appartiennent à des peuples déterminés, dans des moments déterminés de l'histoire, comme il le fixe dans sa célèbre formule :  $U=C(x, y, z, t, v, w)$ <sup>9</sup>. Ainsi, les arts des populations soi-disant primitives ou *sauvages* apparaissent déjà à ses yeux comme des manifestations historiques en soi, l'état originel de l'art demeurant toujours en grande partie inaccessible.

### *Les fondements anthropologiques de l'ornement*

Au-delà de ces divergences, le thème des origines permet aux deux auteurs de fonder leur système argumentatif sur des bases anthropologiques générales. En effet, si les formes artistiques sont générées par un instinct primordial, expression de la nature humaine, celles-ci ne sont alors pas le développement d'une culture déterminée et antérieure à toutes les autres, mais sont en revanche communes à toutes les cultures. La valeur attribuée aux styles historiques, tout comme au futur style contemporain tant voulu par les deux archi-

tectes, ne découle donc pas de l'imitation d'un style originel, mais de l'application raisonnée de principes déjà présents dans les premières manifestations ornementales, fondés à leur tour sur des lois anthropologiques universelles excluant l'idée d'un développement monogénique des arts. Dans un manuscrit de 1848, Semper avait déjà abordé la notion d'*Urform*<sup>10</sup>. Toutefois, prenant exemple sur les systèmes de Georges Cuvier et Alexander von Humboldt, il ne cherche pas une forme originelle ou archétype, mais, tout comme Jones, entend définir les règles et principes généraux à la base des manifestations artistiques, l'idée d'*Urform* évoluant très vite vers le concept d'*Urtyp*. Une précision d'ordre terminologique s'avère, sur ce point, nécessaire. Comme il a été vu, Jones et Semper ne parlent pas de *primitifs* ou d'*arts primitifs*. Selon l'usage de l'époque, ce terme définit des expressions artistiques passées qui n'auraient pas encore atteint la pleine maturité technique, comme les arts du début de la Renaissance en Italie ou dans les Flandres<sup>12</sup>. En outre, lorsqu'ils se réfèrent à l'état originel des manifestations artistiques, ils emploient des termes différents et qui dès le départ laissent transparaitre leurs approches divergentes. Dans la *Grammar of Ornament*, le mot « primitive »<sup>13</sup> apparaît seulement en trois occasions, à des moments qui ne sont d'ailleurs pas très significatifs. Afin d'indiquer le caractère d'un art originel, Jones a recours à l'adjectif « savage »<sup>14</sup> qui figure presque essentiellement dans le chapitre introductif de l'ouvrage, celui justement des « savage tribes »<sup>15</sup>. Il indique alors un état lié aux concepts d'infantilité, de « grâce » et de « naïveté »<sup>16</sup>. Semper, qui possède en revanche un langage beaucoup plus riche, dû également à la nature bien plus articulée de sa pensée, n'utilise lui non plus presque jamais le terme *primitif*<sup>17</sup>. Du reste, son intérêt principal porte sur le thème plus complexe des origines et de ses rapports avec le développement historique des arts. Pour se référer à l'idée d'un état initial, il fait ainsi usage du mot « ursprünglich », tout ce qu'il considère antérieur à l'histoire étant en outre souligné par l'habituelle particule allemande « Ur- » : « Urform », « Urtyp », « Urzustand », etc<sup>18</sup>. Par contre, lorsqu'il souhaite se référer aux arts et à la culture des peuples aujourd'hui appelés primitifs, et à l'époque connus simplement comme *sauvages*, Semper utilise les mots allemands « wild » ou « rohest »<sup>19</sup> qui indique toutefois seulement l'idée d'une civilisation incomplète.

Un autre cas intéressant est celui du terme *instinct* qui, chez tous deux, est employé pour désigner l'aptitude naturelle de l'homme à s'exprimer à travers les formes, et qui leur est donc fondamentale pour expliciter leur théorie générale des arts. Jones s'en sert neuf fois, dont cinq dans le seul chapitre des « savage tribes »<sup>20</sup>. Semper utilise en revanche le mot de dérivation latine « Instinkt » en une seule occasion<sup>21</sup>, lui préférant les termes germaniques de « Trieb », « Kunsttrieb », parfois renforcés en « Triebfeder », marquant alors une plus forte composante pulsionnelle, début d'une rationalisation à venir<sup>22</sup>. Dans les exemples qui suivront, nous verrons que ces emplois sont particulièrement utiles pour révéler les différences qui caractérisent les pensées des deux architectes, à commencer par le thème de la nature instinctive de l'art ornemental.

### *L'ornement comme instinct*

Les deux hommes posent en effet à la base de leurs théories une tendance instinctive commune à tous les peuples et issue de la propre nature humaine, qui préannonce l'idée de *Kunstwollen* rieglie<sup>23</sup>. À ce propos, Jones écrit que « l'ornement d'une tribu sauvage, étant le résultat d'un instinct naturel, est nécessairement toujours vrai par rapport à son objectif »<sup>24</sup>. L'état originel de l'ornement est non seulement lié à une condition naturelle, mais le concept d'une décoration primordiale est explicitement mis en relation avec celui de vérité, cette première manifestation artistique acquérant dès lors une valeur fondatrice absolue. De même, lorsque Semper étudie la nécessité esthétique qui serait, selon lui, à la base de la *Kunstindustrie*, c'est-à-dire des arts techniques<sup>25</sup>, il précise que cette nécessité « se manifeste de la façon la plus claire et limpide justement dans ces formes d'expressions plus anciennes et simples de l'instinct artistique »<sup>26</sup>. Puisque les arts ornementaux sont de nature instinctive, il peut considérer que les principes fondamentaux de tous les arts sont déjà visibles dans l'ornement. Cette notion n'est d'ailleurs pas nouvelle. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, elle apparaît déjà notamment chez Karl Philipp Moritz en Allemagne, qui conçoit la décoration comme une « pulsion noble de l'âme »<sup>27</sup> ou chez Quatremère de Quincy en France, qui affirme que « le goût d'orner tient à l'instinct et sous ce rapport est universel »<sup>28</sup>. À la fin des années 1840, William Dyce expliquait lors d'une conférence donnée à Somerset House que « l'amour pour l'ornement est une tendance de notre être (...) ce sentiment n'est pas le fruit d'une société raffinée : car nous découvrons parmi les sauvages l'exercice de l'art ornemental, précédant même l'invention de plusieurs arts que nous considérons à présent presque nécessaire à l'existence »<sup>29</sup>.

Il est important de noter que Jones et Semper situent tous deux cette origine dans la pratique du tatouage, c'est-à-dire dans la décoration de la superficie la plus naturelle dont dispose l'être humain : son propre corps<sup>30</sup>. Cette idée dérive elle aussi de précédents bien établis, et non seulement ethnologiques. Dans la *Kritik der Urteilskraft* (1790), Kant cite déjà les tatouages des Néo-Zélandais comme exemples de *pulchritudo adhaerens*<sup>31</sup>. En Angleterre, George Phillips y fait référence dans son ouvrage sur l'ornement, *Specimens of Curvilinear Design* (1838) et Dyce les mentionne à la Government School of Design de Londres. C'est justement pour traiter du caractère primordial de l'art ornemental que Dyce prend en exemple les peintures corporelles des sauvages qui existent bien avant le développement de l'art textile et de la sculpture<sup>32</sup>. Suivant un raisonnement similaire, Jones note que :

« La première ambition de l'homme est de créer. C'est à ce sentiment qu'il faut attribuer la pratique de se tatouer la figure et le corps, à laquelle le sauvage à recours, pour rehausser l'expression par laquelle il cherche à frapper d'épouvante ses ennemis ou ses rivaux, ou pour créer ce qui lui apparaît comme une beauté nouvelle »<sup>33</sup>.

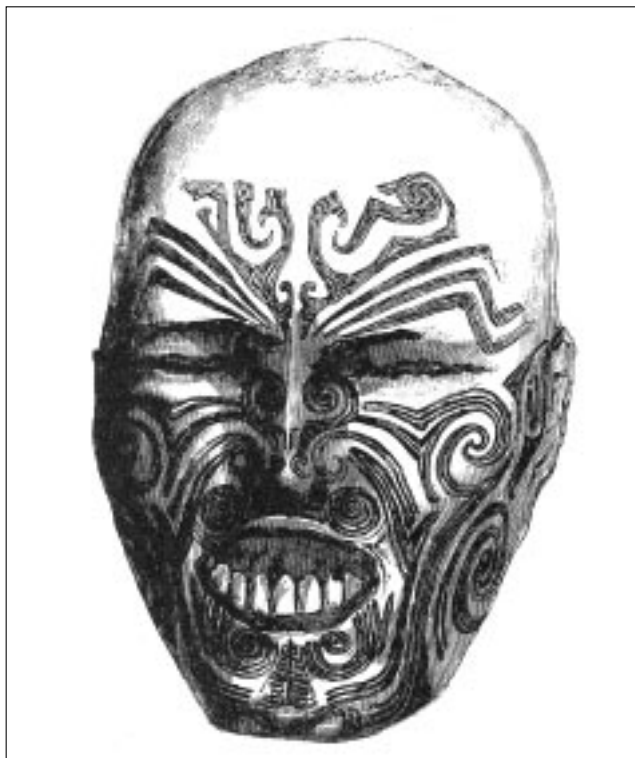
Pour lui, le désir d'ornement se manifeste donc comme un instinct ancré au plus profond de la nature humaine, sorte de *Proto-Kunstwollen*<sup>34</sup>, lequel va croître et se développer en fonction du progrès des civilisations, mais dont la

source première est enracinée dans la nature même de l'homme. Pulsions esthétiques, les décorations corporelles sont également vues comme une démonstration d'ordre défensif et symbolique, les tatouages permettant de faire peur aux ennemis et d'affirmer ainsi la puissance de ceux qu'ils parent<sup>35</sup>. Mais Jones met avant tout l'accent sur les facteurs éminemment esthétiques, considérant que la plus grande et ancienne ambition de l'homme est de produire une nouvelle forme de beauté. Semper soutient pour sa part que « le premier produit naturel (...) est sans aucun doute le propre revêtement ou la peau de l'homme ; cette remarquable apparition historico-culturelle de la peinture et du tatouage de la peau étant également de grand intérêt en relation avec l'histoire du style »<sup>36</sup>. Toutefois, développant son raisonnement de manière plus historiciste, Semper fera du tatouage le point de départ d'une évolution complexe qui portera à la diversité des styles.

Le passage du tatouage, première forme d'ornementation au caractère presque organique, aux objets, se déroule de manière assez similaire chez les deux auteurs. Néanmoins, chacun lui attribue une importance diverse dans son propre système théorique. Dans la *Grammar of Ornament*, le chapitre sur les tribus sauvages est l'un des rares à contenir des planches divisées par techniques, à montrer des pièces réelles (planche 3) et dans lequel Jones sent le besoin d'ajouter quelques informations documentaires (pl. LXXVII-LXXIX). Elles lui permettent d'établir une séquence qui va du tatouage à l'ornement sculpté en trois dimensions, et de souligner la façon spontanée avec laquelle ces *sauvages* parviennent à conjuguer ornement, matériau et fonction<sup>37</sup>. L'attention qu'il porte à la technique du tissage, que celle-ci soit le résultat de l'emploi d'écorces d'arbres ou de fils, rappelle évidemment l'idée bien familière de Semper sur l'origine textile de tous les arts<sup>38</sup>. Jones aurait pu en avoir eu connaissance à travers les conférences que l'architecte allemand avait données en novembre 1853 au Department de Cole. Ce qui lui manque est toutefois l'idée que les arts ornementaux, indépendamment de leur origine, aient conservé leur nature textile. De plus, dans le reste de son ouvrage, il n'approfondit pas outre mesure l'argument des techniques et des matériaux, mais cherche plutôt à repérer des principes de compositions formelles qui sont bien plus abstraits que ceux de Semper.

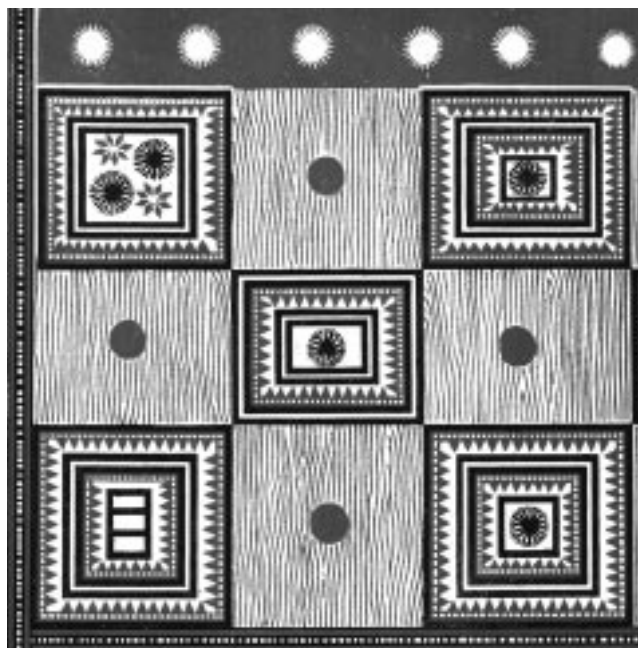
### *Ornement et abstraction*

Il est fondamental de noter que pour les deux architectes, le produit de cet instinct formel naturel s'exprime dans les formes ornementales géométriques et abstraites, les éléments naturalistes ne se développant que dans un second temps. La première image que le lecteur de la *Grammar of Ornament* rencontre est ainsi la gravure sur bois d'une tête de femme tatouée de Nouvelle-Zélande, insérée dans le texte et provenant du musée de Chester (fig. 43). Le tatouage facial qui la décore est une parfaite illustration de la qualité instinctive des compositions géométriques. Cette capacité à saisir les harmonies formelles précède toute prédisposition technique et dérive d'une forme incons-



43. Tête momifiée de femme de Nouvelle-Zélande, gravure sur bois, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1856

44. Ornement primitif, motif n. 2 de la planche 1, chromolithographie, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1856

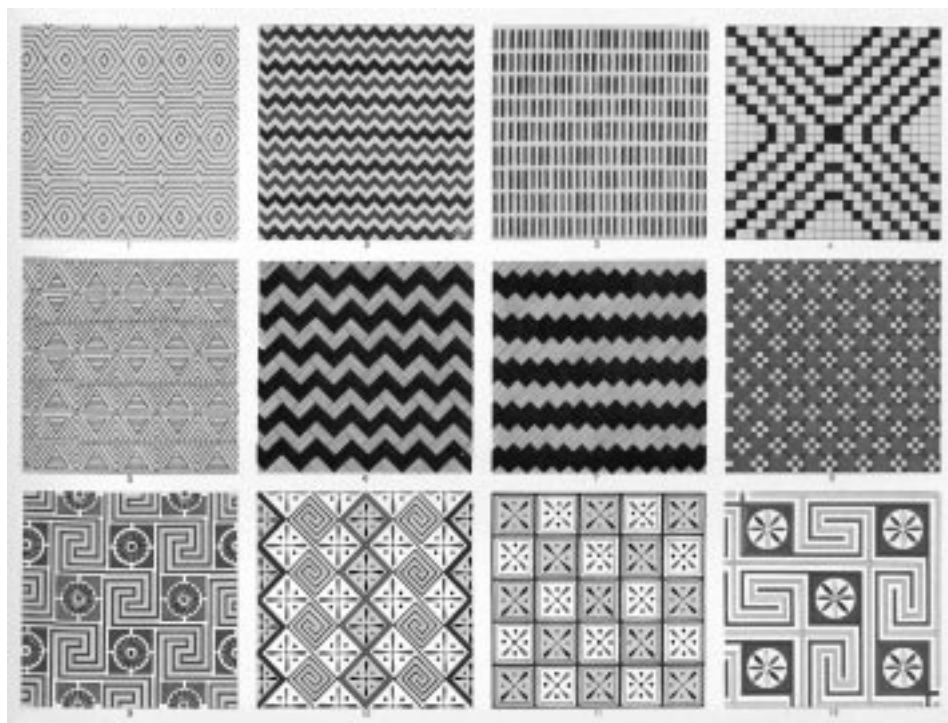


ciente gérant le pouvoir d'abstraction de l'homme. Lorsque Jones détaille la composition de cercles et carrés du motif 2 de la planche 1, tiré d'un vêtement réalisé avec des écorces d'arbres tressées, il remarque que les poinçons qui constituent le dessin sont fort simples (fig. 44). Ainsi, la personne la moins cultivée, « mais qui se laisse guider par l'observation instinctive des formes qui prévalent dans l'arrangement de toutes les œuvres de la nature, parviendrait facilement à la création de tous les arrangements géométriques de la forme que nous connaissons »<sup>40</sup>. De cette manière, il réussit à lier l'expression géométrique à la notion d'instinctivité et à poser un pilier logique essentiel à son système théorique, destiné d'ailleurs à se confronter avec la résistance des partisans du dessin de figure. Jones est en effet convaincu que la technique du tissage renforce la formation des premières notions de symétrie, de disposition et de distribution des masses ; dans le chapitre suivant, il soutient que les ornements géométriques égyptiens (fig. 45) et grecs auraient alors une origine commune, déjà observable dans les premières tentatives ornementales de toutes les « tribus sauvages »<sup>41</sup>. Pour sa part, Semper pousse le raisonnement encore au-delà : cette aptitude instinctive à l'abstraction, qui serait la caractéristique de l'homme dans son état de nature, ne concerne pas seulement la géométrie linéaire, mais aussi ses manifestations dans l'espace et le temps qui sont le fondement de l'architecture et de la musique, considérées comme des arts fondamentaux précisément en raison de leur nature abstractive<sup>42</sup>.

L'idée des origines leur sert donc à tous deux à construire un raisonnement théorique sur la base d'une valeur fondatrice, qui pour Jones assume également un caractère d'ordre moral, entendu dans un sens très large. Le manque de progrès technique et culturel des *sauvages* est alors synonyme d'ingénuité, de candeur et de liberté artistique, le Britannique remarquant que « les efforts d'un peuple dans la première phase de la civilisation ressemblent aux efforts de l'enfance, lesquels malgré le défaut de vigueur qu'ils trahissent, possèdent une grâce et une naïveté qu'on retrouve rarement à l'âge moyen »<sup>43</sup>. De ce fait, l'art des *tribus sauvages* peut déjà parvenir à une excellente qualité formelle, même si d'exécution technique modeste, les ornements néo-zélandais témoignant déjà des formes décoratives parfaitement accomplies.

Au contraire, puisque Semper n'identifie par le *sauvage* avec la notion d'un état originel, le *Kunsttrieb* primordial apparaît comme un élément distant dont il est seulement possible de retrouver quelques traces indirectes dans les diverses manifestations culturelles de l'histoire. Cette notion est à l'origine de toute croissance artistique, mais ne se manifeste dans sa pureté dans aucune forme d'art historique, pas même la plus primitive, qui par ailleurs peut en soi déjà présenter des éléments de régression<sup>44</sup>. Semper suggère alors que les ornements néo-zélandais sur bois sont le résultat de la dégénérescence d'une culture antérieure qui maîtrisait la technique des métaux, mais dont l'aptitude aurait été depuis longtemps perdue<sup>45</sup>.

Le recours aux *primitifs* ou aux *sauvages* permet donc aux deux hommes de discuter l'ornement de manière différente, à la fois hors et dans l'histoire. Pour le Britannique, l'ornement sauvage tient à la nature et se trouve donc



45. Motifs égyptiens géométriques, détail de la planche 9, chromolithographie, dans Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1865

situé hors de l'histoire. Pour l'Allemand, la question n'est pas aussi simple, puisque c'est la notion d'*Urtyp* qui tient aux origines et qui est à la base des manifestations historiques, il n'étant possible d'en retrouver que certaines traces. Cet *Urtyp* originel est comme un embryon qui croît à l'intérieur d'un art spécifique – l'art textile – pour générer ensuite toute la variété des arts, à travers un processus évolutif qui prend en compte plusieurs facteurs et donne lieu au phénomène du style<sup>46</sup>. Dès lors, les formes que nous voyons sont toujours une dérivation des *Urtypen* originaux, lesquels demeurent pourtant irrémédiablement inaccessibles.

De par leur nature conceptuelle, les *Urtypen* semperiens ne peuvent être qu'impersonnels. En revanche, Jones demeure attaché à une vision plus romantique de la création et conçoit l'œuvre comme le produit d'un effort individuel, introduisant l'idée de l'« artiste sauvage »<sup>47</sup>. Il note ainsi qu'entre les décorations les plus rustiques et les œuvres « d'un Phidias ou [d'un] Praxitèle, le même sentiment est partout apparent : la plus haute ambition est toujours de créer, d'imprimer sur cette terre l'impression d'un esprit individuel »<sup>48</sup>. Pour lui, la différence entre le *sauvage* et l'artiste grec ne se situe pas dans l'idée, mais dans une divergence de moyens.

Tout deux s'accordent en ce point pour trouver qu'un trop grand progrès



technique produit des effets nuisibles sur la création artistique. Car bien que ces moyens soient nécessaires afin d'exprimer au mieux les principes fondamentaux des arts, leur excès peut offusquer l'idée créatrice. À ce propos, Jones souligne que « la maîtrise même des moyens conduit à en abuser ; lorsque l'Art lutte, il réussit », les œuvres de Giotto par exemple possédant une grâce et une candeur jamais atteintes par Raphaël ou Michel-Ange<sup>49</sup>. Tel est, à ses yeux, le problème des arts décoratifs contemporains qui ont désormais perdu la simplicité et l'authenticité des formes ornementales les plus primitives. En cela, les idées de Jones et Semper trouvent certains parallèles avec les discussions soulevées par l'Exposition universelle de 1851, et notamment avec les considérations que Richard Redgrave avait alors portée sur les effets néfastes de la production industrielle<sup>50</sup>. Pour relancer la créativité contemporaine, il faut récupérer ce contact direct avec la nature et cet instinct qui caractérise les peuples les plus primitifs.

Cette notion des origines donne-t-elle lieu à un développement historique ? Même s'ils représentent une pratique que Jones ne peut que qualifier de « très barbare », les tatouages maoris illustrent déjà pleinement ce qu'il définit comme « les principes *les plus élevés* de l'art ornemental » (italiques ajoutées)<sup>51</sup>, qui pour lui sont déjà parfaitement visibles à l'état de nature et n'impliquent donc pas l'idée d'une progression culturelle. Ainsi, dans la *Grammar of Ornament*, l'examen des ornements des *sauvages* ne porte-t-il pas lieu à la construction d'une évolution historique linéaire de l'ornement, mais lui permet simplement d'affirmer l'instinctivité de l'ornement abstrait. Les origines lui sont au contraire nécessaire pour poser dès le début une sorte de patrimoine commun à tous les styles et prouver l'universalité de sa grammaire ornementale. La qualité et la valeur attribuées à chaque style seront alors fonction de son degré d'adhérence à ces principes naturels et universels, indépendamment de tout concept d'évolution<sup>52</sup>. En revanche, Semper reste attaché à l'idée qu'il existe malgré tout un certain degré d'évolution, portant de l'embryon du *Kunsttrieb* originel et à travers les premières formes d'art textile, à la constitution définitive de tous les arts. La valeur des différents exemples stylistiques réside dans leur capacité culturelle et technique à former et à élaborer les principes originaux. Semper tente donc de construire une histoire cohérente du style à travers l'analyse des *Urtypen*, lesquels sont fonctions de nombreux facteurs culturels et techniques.

Au-delà de ces différences, il est donc important de noter que Jones insiste, tout comme Semper, sur l'origine géométrique des motifs ornementaux. Or, à partir des années 1860, et jusque vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les théories évolutionnistes appliquant à l'art les conceptions darwiniennes soutiennent au contraire la notion d'une naissance de l'art naturaliste, l'ornement des peuples primitifs pouvant être vu comme dégénéré et issu de facteurs raciaux et biologiques. Bien que Jones insiste sur le caractère instinctif et non raisonné de l'or-

nementation primitive, son analyse se situe en-dehors de toute pensée évolutionniste ou discriminatoire. Il se montre même beaucoup plus enthousiaste envers les ornements des *tribus sauvages* que Semper, qui demeure attaché à l'idéal classique. En ce sens, les idées de Jones peuvent être vues comme préfigurant avec plus d'un demi-siècle d'avance les théories de la « pulsion esthétique primitive », qui se développent au début du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle<sup>73</sup>. Même si son ouvrage ne porte que sur les ornements, ce qui lui permet d'exposer avec plus de liberté un raisonnement qui aurait été difficilement acceptable pour les arts majeurs, l'attitude de Jones envers les cultures primitives apparaît comme très ouverte. Implicitement, il présuppose en effet que les hommes possèdent entre eux une affinité qui dépasse toute notion historique ou culturelle. De plus, il suggère que chaque individu renferme en son sein la même instinctivité créatrice du sauvage, dont il s'agit seulement de redécouvrir les traces. Son raisonnement semble ainsi bien plus moderne que celui de Semper qui demeure ancré dans une vision historiciste, considérant chaque manifestation artistique comme le produit d'un idéal et d'une histoire différente.

### *L'ornement et l'origine de l'architecture*

Les rapports historiques les deux hommes peuvent contribuer à expliquer l'une des idées fondamentales de la *Grammar of Ornament* : la dignité de l'ornement en tant qu'art autonome et capable de générer lui-même les autres arts.

Comme nous avons vu précédemment, leurs chemins se croisent une première fois à Athènes en 1831. Semper voyage alors avec l'architecte français Jules Goury, avec lequel il étudie les restes de polychromie architecturale classique, et qui s'embarque peu après pour l'Égypte avec Jones. Vingt ans plus tard, ils se retrouvent à Londres, liés au cercle d'Henry Cole. Lorsque Semper arrive dans la capitale britannique en septembre 1850, sa situation est délicate : réfugié politique, il cherche ardemment un emploi qui lui permette de s'établir de manière stable<sup>54</sup>. Jones est au contraire un professionnel reconnu et presque célèbre, dont le nom affleure fréquemment dans les journaux en raison de la grande polémique alors en cours autour de son projet de décoration du Crystal Palace. Tous deux sont des fervents partisans de la polychromie antique et moderne. En janvier 1851, ils sont au Royal Institute of British Architects, lors de trois rencontres sur le sujet, auxquelles prend également part le Français Hittorff<sup>55</sup>. Quelques mois plus tard, alors que Jones s'occupe de la décoration du Crystal Palace de Hyde Park, Semper se voit confier l'aménagement des stands de la Turquie, du Danemark, de la Suède et du Canada<sup>56</sup>. Lorsque le palais sera reconstruit à Sydenham, Paxton le chargera de l'organisation de l'une des cours commerciales : la *Mixed Fabric Court*<sup>57</sup>. Ayant désormais intégré l'entourage Cole, Semper participe en 1852 à l'élaboration du catalogue du Museum of Ornamental Art, rédigeant la section dédiée aux produits métalliques, alors que Jones s'occupe de la collection indienne<sup>58</sup>. En septembre de la même année, Cole lui offre le poste d'en-

seignant d'ornementation des métaux au Department of Practical Art<sup>59</sup>.

Quels rapports entretenaient-ils ? Malgré leur intérêt commun, aucune trace d'une éventuelle correspondance entre les deux architectes ne nous est parvenue. Selon Wolfgang Hermann et Harry Francis Mallgrave, leurs contacts auraient d'ailleurs été assez tendus, en raison d'une forte rivalité de la part de Jones<sup>60</sup>. Quoi qu'il en soit, Jones devait certainement être au courant des idées de l'architecte allemand, idées qui circulaient alors dans le milieu de l'école. En 1854, il inclut en tout cas un texte de Semper : « On the Origin of Polychromy in Architecture » dans son *Apology to the Colouring of the Greek Court*<sup>61</sup>.

Le 20 mai 1853, Semper donne sa première conférence au Department of Science and Art de Cole. Comme Hermann et Mallgrave l'ont montré, cette conférence, intitulée « On the relation of the different branches of industrial art to each other and to architecture », s'articule comme une réponse critique à la première proposition défendue par l'école, laquelle soutient que « les arts décoratifs naissent de l'architecture et ils en dépendent ». Ce principe se trouvait alors affiché dans les couloirs et paraît en tête de la *Grammar of Ornament* en 1856<sup>62</sup>. Il avait été présenté par Jones lors d'une précédente conférence tenue au Department le 5 juin 1852, soit trois mois avant que Semper n'y soit engagé comme professeur. Or, Semper cherche précisément à réfuter cette thèse et démontrer que les arts décoratifs et industriels naissent au contraire bien avant l'architecture et qu'ils parviennent à un haut degré de développement longtemps avant la création des arts monumentaux<sup>63</sup>. Il devient ainsi nécessaire d'étudier ces prototypes artisanaux, puisque :

« Une grande partie des formes employées en architecture trouve ainsi son origine dans les œuvres des arts industriels, et les règles et lois de beauté et de style (...) ont été déterminées et pratiquées bien avant l'existence de tout art monumental. Les œuvres de l'art industriel fournissent ainsi très souvent la clef et la base pour la compréhension des formes et principes architecturaux »<sup>64</sup>.

Comme le note Joseph Rykwert, cet aspect constitue l'un des points les plus originaux de sa théorie<sup>65</sup>. Posant le fait qu'il n'existe pas de distinction entre les lois qui gouvernent les œuvres d'art et les produits artisanaux, il conclut qu'il est possible de déduire les principes des arts majeurs à travers l'analyse des produits des arts mineurs<sup>66</sup>.

Or, trois ans plus tard, en totale contradiction avec la première proposition théorique qu'il a définie en 1852, c'est justement cette idée que Jones défend dans la *Grammar of Ornament*. Bien que son ouvrage débute sous le signe d'une filiation directe et sans équivoque entre les arts décoratifs et l'architecture, dans les faits, Jones ne développe jamais cette relation. En outre, dans le chapitre sur les ornements des *tribus sauvages*, il affirme au contraire que l'ornement précède clairement toute forme architecturale. Cette position est encore renforcée dans le dernier chapitre du livre, où il établit que « l'architecture adopte l'ornement mais ne le crée pas »<sup>67</sup>. Et après avoir souligné la nécessité d'inventer un nouveau style architectural, il affirme que ce dernier pourrait surtout dépendre de la création d'un nouveau style ornemental :

« Nous pensons donc que nous avons raison de croire qu'on peut arriver à produire un nouveau style d'ornement, indépendamment d'un nouveau style d'architecture ; et de plus, que ce serait un des moyens les plus prompts d'arriver à un nouveau style architectural »<sup>68</sup>.

Jones accepte donc non seulement la préexistence de l'ornement face à l'architecture et son indépendance par rapport à celle-ci, considérant la primauté des arts industriels face aux arts majeurs, mais suggère également que les principes de l'ornementation sont identiques à ceux qui régissent l'architecture et que les arts majeurs et mineurs obéissent donc aux mêmes lois formelles. De ce fait, il manifeste un raisonnement qui pourrait dériver directement d'une idée de Semper, dont la pensée se révélerait alors fondamentale pour la formation intellectuelle de la *Grammar of Ornament*<sup>69</sup>.

### *Jones et Ruskin : deux visions divergentes*

Les dissensions opposant John Ruskin aux idées soutenues par le cercle de Cole et Jones sont bien connues<sup>70</sup>. Les deux hommes appartiennent à des mondes très différents et représentent deux pôles contraires dans le débat sur l'ornement qui anime la Grande-Bretagne du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Alors que Jones défend la valeur de l'ornementation abstraite et géométrique, Ruskin prend position en faveur des formes décoratives organiques et défend le rôle essentiel du dessin de figure pour l'enseignement des artisans. Toutefois, leurs vues antithétiques sur ce thème est seulement le point terminal et plus saillant d'autres disparités plus générales et variées : personnelles, intellectuelles, professionnelles et politiques. En caricaturant les faits, on peut dire que leur intérêt pour l'ornement est au fond la seule chose qu'ils eurent en commun, ce qui les conduisit à croiser leurs chemins intellectuels par ailleurs très distincts.

Jones est une figure timide et discrète qui exprime le mieux son talent à travers la couleur et les images. Face à lui, Ruskin apparaît comme un personnage solitaire, mais charismatique qui, à travers ses écrits, parvient à soulever l'enthousiasme de ses lecteurs<sup>71</sup>. Homme de lettres raffiné et grand voyageur, il parcourt l'Europe dès son plus jeune âge avec ses parents. Il possède en outre une fortune qui le met à l'abri du besoin et nourrit un amour sans limites pour le Moyen Âge. Son penchant pour la réforme sociale en fait l'un des grands prophètes de l'époque victorienne. Dénonçant les abus du capitalisme industriel et luttant pour la préservation du patrimoine historique et naturel, Ruskin est un défenseur de l'artisanat qui rejette les progrès techniques et l'avancée la modernité, perçue comme un démon destructeur.

Bien que tous deux voient dans l'époque contemporaine un moment de crise, la réponse qu'ils proposent est totalement différente. Si Ruskin se réfugie dans une attitude nostalgique pour un passé imaginaire et idyllique, Jones est un libéral qui embrasse le progrès matériel et technique, considérant que seul à travers lui un renouveau stylistique est possible. De surcroît, son intérêt est essentiellement esthétique, ses réflexions sociales, lorsqu'elles sont énoncées, se réduisant à quelques généralités superficielles, Ruskin pouvant

au contraire être vu, par certains aspects, comme l'un des précurseurs de la pensée socialiste.

Ruskin – qui refuse de séparer l'éthique de l'esthétique – conteste la nature abstraite de l'ornement sur des bases éminemment morales. Alors que Jones l'envisage comme un élément exclusivement formel, il demeure au contraire toujours attaché à l'Art comme manifestation d'une culture et d'un peuple, les œuvres lui permettant avant tout de développer une réflexion plus large sur la nature humaine, l'art devant être en quelque sorte le reflet de l'image du Créateur.

Finalement, Jones est ce que l'on peut définir comme un intellectuel opératif. C'est un professionnel dont l'expérience naît d'une série d'activités diverses : graphisme, édition, lithographie, décoration, création de mobilier ou de décorations diverses. Son savoir se fonde avant tout sur une activité technique et essentiellement visuelle. Comme nous l'avons vu précédemment, c'est au fond à travers les images qu'il communique le mieux. Ruskin est en revanche un homme de lettres hors du commun, un dilettante qui se dédie à la réflexion et à l'écriture, et un orateur exceptionnel qui établit son pouvoir grâce à son talent pour manier les mots. Cette différence est fondamentale lorsqu'il s'agit de confronter leurs pensées et leurs écrits. La profondeur du conflit les opposant autour du thème de l'ornement peut ainsi être saisie à travers une analyse des techniques argumentatives et rhétoriques employées pour défendre leurs propres arguments et attaquer ceux de leurs adversaires. Au-delà des contenus spécifiques de leur opposition, les modes et méthodes utilisés par chacun renvoient à des instruments rhétoriques totalement divers. Jones s'exprime dans un langage technique, axiomatique, parfois emphatique, mais qui n'est nullement comparable avec la qualité littéraire de Ruskin, qui parvient à retenir l'attention de son lecteur ou de son auditoire de manière absolue et presque viscérale, en ayant recours au répertoire éristique de l'art oratoire à travers un discours toujours brillant, en dépit de certaines contradictions.

Les racines de leurs contrastes ne doivent ainsi pas être recherchées dans leurs opinions ni dans les rôles divers qu'ils attribuent aux arts décoratifs au sein de leur système respectif. En réalité, elles peuvent être retrouvées dans les significations différentes et inconciliables que chacun attribue au concept d'ornement, lesquelles témoignent d'univers discursifs totalement distincts, à leur tour liés à des manières tout aussi hétérogènes d'appréhender le monde moderne et ses transformations. L'ornement assume, aussi bien chez Jones que chez Ruskin, une valeur presque emblématique. Ceci explique le ton enflammé du débat qui les anime.

### The Two Paths *face à la* Grammar of Ornament

La réflexion qui suit s'appuie d'une part sur la *Grammar of Ornament*, d'autre part sur quelques conférences que Ruskin tient dans les années suivant la publication de l'ouvrage et qui paraissent en 1859 sous le titre *The Two*

*Paths*<sup>72</sup>. Vers la fin des années 1850, Jones est désormais un personnage reconnu de la scène artistique britannique. Les Crystal Palace de Londres et Sydenham, mais plus encore la *Grammar of Ornament*, lui ont apporté une notoriété professionnelle et institutionnelle aussi bien nationale qu'internationale. Au même moment, le système éducatif mis en place par Henry Cole à la suite de l'Exposition de Londres s'étend et se perfectionne. En 1857, le Department of Science and Art, situé depuis 1852 à Marlborough House, se transfère à South Kensington, où s'établit également le musée de l'école. Le pays compte alors soixante Schools of Design qui accueillent près de 51 000 étudiants<sup>73</sup>. Ruskin, pour sa part, a déjà publié certaines de ses œuvres les plus importantes : *Modern Painters*, dont le premier volume paraît en 1843, *The Seven Lamps of Architecture* (1849) et *The Stones of Venice* (1851-1853)<sup>74</sup>. Il s'affirme comme l'un des protagonistes de la scène des arts décoratifs contemporains et soutient un enseignement du dessin qui se veut très différent de celui proposé par le Department of Science and Art, exposant ses idées dans *The Elements of Drawing* (1857) et à travers une série de conférences publiques données dans les Schools of Art et les Drawing Classes des plus importantes villes industrielles de Grande-Bretagne<sup>75</sup>.

Certaines de celles-ci, réunies dans *The Two Paths*, s'avèrent en cela essentielles pour saisir les enjeux des différentes perspectives suivies à l'époque par Jones et Ruskin. La conférence donnée sous le titre de « The Deteriorative Power of Conventional Art over Nations », du 13 janvier 1858, est particulièrement importante du fait qu'elle a lieu au South Kensington Museum, fief d'Henry Cole et du Department<sup>76</sup>. Deux autres interventions seront également prises en considération : « The Unity of Art », tenue le 22 février 1859 à la School of Art de Manchester et « Modern Manufacture and Design », du 1<sup>er</sup> mars 1859 à l'école de Bradford<sup>77</sup>. *The Two Paths* en offre une version revue et corrigée, et contient plusieurs modifications par rapport aux rencontres originales, dont certaines se révèlent particulièrement intéressantes pour notre propos<sup>78</sup>. Toutes peuvent être considérées comme une réponse explicite à la publication de la *Grammar of Ornament*, voire une attaque à l'encontre de l'ouvrage et de l'école de Cole.

Bien que la *Grammar of Ornament* et *The Two Paths* appartiennent à des modes discursifs totalement différents, il est également vrai que le choix de techniques argumentatives aussi antithétiques apparaît d'autant plus emblématique des attitudes intellectuelles opposées de Jones et Ruskin. Nés comme des conférences, les textes publiés dans *The Two Paths* sont de nature fortement oratoire, alors que Jones propose une série de postulats axiomatiques et des chapitres créés essentiellement pour accompagner et éclairer un répertoire graphique, détaillant son propos à la fois par le texte et par les images. Dans ses écrits, il s'exprime tour à tour à travers des axiomes et des formules abstraites, ou développe des passages descriptifs. Son style est dans tous les cas essentiellement didactique et pragmatique. Au contraire, Ruskin est toujours plein de verve et démontre qu'il maîtrise parfaitement toute la gamme des techniques rhétoriques. Son discours tient surtout à l'éristique. Il possède l'art

de capter l'attention de son auditoire et de convaincre les personnes grâce à une argumentation éloquente, faite d'exhortations et de prédications à l'intensité presque religieuse.

### *L'ornement comme sujet rhétorique*

Ruskin n'évoque qu'une seule fois l'expression « two paths » qui constitue le titre de son recueil, et cela au milieu de sa conférence « The Unity of Art »<sup>79</sup>. Parlant aux étudiants de la School of Art de Manchester, il expose deux manières opposées de produire une ornementation stylisée ou conventionnelle, ainsi qu'il la définit. La première est la voie suivie par les cultures orientales, comme chez les Hindous ou les Arabes ; la deuxième serait celle propre à l'Occident, incarnée notamment par l'œuvre de Joshua Reynolds et Diego Vélasquez<sup>80</sup>. Cette référence à deux grands maîtres de la peinture laisse déjà percevoir que la signification qu'il attribue à l'ornement est radicalement différente de celle de Jones. La tendance à superposer plusieurs niveaux de significations, en liaison avec sa formation éminemment littéraire, aboutit à ce que son argumentation soient soumise à un très fort traitement rhétorique, lequel vise à soutenir ses propres idées par la force de la suggestion poétique plus que par la cohérence logique des affirmations. Un exemple emblématique d'un tel procédé est visible dans la conférence qu'il donne au South Kensington Museum en janvier 1858.

Le titre de celle-ci est explicite et presque provocateur : « The Deteriorative Power of Conventional Art over Nations »<sup>81</sup>. Notons qu'il s'abstient ici de mentionner le terme *ornement*. D'ailleurs, le mot ne paraît dans son discours qu'en sept occasions, et sous diverses inflexions. Ruskin nie en effet toute valeur autonome à l'ornement, comme il l'expliquera de façon claire dans « Modern Manufacture and Design ». Pour lui, il n'existe pas de différence entre les arts majeurs et mineurs, mais seulement une diversité d'application et de degrés d'importance : « Débarrassez-vous, ainsi, dès à présent de toute idée d'art Décoratif comme étant un art dégradé ou de l'idée d'un art séparé. Sa nature ou son essence est simplement de convenir à une place définie »<sup>82</sup>. De la sorte, les fresques de Raphaël dans les appartements du Vatican ou celles de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine deviennent des exemples du meilleur art décoratif. Ruskin mine non seulement le fondement même de la théorie défendue par le Department de Cole et par Jones, mais également les idées sempétriennes dont il a été question dans la section précédente, c'est-à-dire l'originalité de l'ornement comme forme artistique primordiale et instinctive de l'homme, et dont les autres arts découlent à travers des enrichissements progressifs. Pour lui, il s'agit exactement du contraire. L'ornement géométrique, ou le « *conventional art* »<sup>83</sup>, n'est autre qu'une forme dérivée et inférieure des arts majeurs ou du véritable Art, lequel se base sur l'imitation exclusive des formes de la nature, selon une échelle de perfection qui va des lignes abstraites pour aboutir à la figure anthropomorphe, comme il l'avait déjà montré quelques années plus tôt dans *The Stones of Venice*<sup>84</sup>. Sa répugnance vis-à-vis de l'orne-

ment conventionnel ou stylisé cache donc en réalité une aversion bien plus radicale et le refus d'accorder une valeur élevée à toute forme expressive fondée sur l'abstraction et la géométrie.

Le premier de ces arguments structure en grande partie la section initiale de la conférence, dans laquelle il tire profit du fort impact émotif et de l'indignation soulevée en Grande-Bretagne par les terribles actes perpétrés par les Indiens contre les occupants britanniques, lors de la Mutinerie de 1857, et qui au moment de cette conférence était toujours en cours<sup>85</sup>. Ruskin exploite cette situation délicate et ce climat tendu pour mettre ses adversaires en difficulté, étant donné que le Department de Cole et le musée dans lequel il se trouvait avaient toujours soutenu les qualités de l'art indien. Devant de tels faits, quel bon patriote pourrait défendre l'art de l'adversaire ? Introduisant son propos par la description d'un cadre naturel suggestif, il pose d'emblée l'antinomie entre les Indiens, « une race se réjouissant dans l'art, et éminemment et universellement douée pour l'art » et les Écossais qui avaient combattu pour les intérêts de Sa Majesté en Inde, qu'il définit comme « un peuple négligeant de l'art, et apparemment incapable de le produire »<sup>86</sup>. Il lui est alors facile de confronter le caractère indigne des Indiens avec la probité des frères Écossais, et d'affirmer, à travers une série d'oppositions, que

« hors du *cottage* de tourbe viennent la foi, le courage, le sacrifice de soi, la pureté et la piété, et tout ce qui est fécond dans l'œuvre du Paradis ; hors du palais d'ivoire viennent la trahison, la cruauté, la lâcheté, l'idolâtrie, la bestialité, – tout ce qui est fructueux dans l'œuvre de l'Enfer »<sup>87</sup>.

L'ornementation et le goût esthétique des Indiens pour un art délicat et raffiné deviennent alors immédiatement synonymes de brutalité et de cruauté, et signes de la disposition mentale criminelle de ce peuple<sup>88</sup>. Cette opposition morale entre les Indiens et les Écossais lui permet en outre d'introduire le thème du rapport entre l'homme et la nature, et d'aborder ce qui en réalité constitue son argument principal, c'est-à-dire la supériorité de l'art figuratif par rapport à l'art abstrait et géométrique. La probité des Écossais, qu'il décrit comme un peuple sans art, est montrée comme dérivant du contact direct et absolu que ce peuple entretient avec la nature. À travers un parallogisme, Ruskin ajoute alors immédiatement que tout peuple qui démontre un art « consacré humblement et de façon désintéressée à l'énoncé clair et à l'enregistrement des faits de l'univers, est toujours utile et bienfaisant pour l'humanité, plein de confort, de force, et de salut »<sup>89</sup>. L'expression artistique peut alors, selon lui, être comprise comme la clef interprétative de tout phénomène historique. En ce sens, les nations dont l'art est fondé sur la contemplation et l'illustration des faits naturels démontrent une grande vitalité qui se trouve irrémédiablement perdue au moment même où cet art s'abandonne à la contemplation de ses propres techniques et perfections formelles : « à cet instant, je le dis, commence (...) la réelle catastrophe »<sup>90</sup>.

De tels arguments raciaux et racistes se répètent épars dans toute la conférence et seront repris par la suite à Manchester et Bradford<sup>91</sup>. Ruskin semble



surtout décidé à attaquer les cultures orientales et de religion musulmane, contre lesquelles il avait par ailleurs déjà avancé quelques critiques dans *The Stones of Venice*, parlant de cette « détestable ornementation de l'Alhambra »<sup>92</sup>. Il ne s'agit toutefois pas de simples idiosyncrasies ethniques ou culturelles. En parlant du South Kensington Museum, Ruskin apparaît plutôt intéressé à pourfendre les arts alors majoritairement représentés dans les collections du musée et très admirés par le Department de Cole, et encore plus à réfuter les thèses soutenues par Jones dans la *Grammar of Ornament* et déjà en partie exposées dans le précédent volume de l'architecte sur l'Alhambra. Dans sa conférence de Manchester, Ruskin se laissera aller à une véritable offensive contre ces styles, attitude qui a mis dans l'embarras même ses admirateurs les plus fidèles :

« Toute l'ornementation de cette nature inférieure est avant tout le don de personnes cruelles, des Indiens, Sarrasins, Byzantins, et constitue le plus grand plaisir des pires nations et des plus cruelles d'entre elles, Maures, Indiens, Chinois, des îles du Pacifique Sud, et ainsi de suite. Je dis qu'elle est leur don particulier ; non, observez, qu'elles ne sont capables que de faire cela, alors que d'autres nations sont capables de faire plus ; mais qu'elles sont capables de faire cela d'une manière que les nations civilisées ne peuvent égaler. La fantaisie et la délicatesse de l'œil pour entrelacer les lignes et arranger les couleurs – des simples lignes et couleurs, observez, sans formes naturelles – semblent être en quelque sorte un héritage de l'ignorance et de la cruauté, appartenant aux hommes comme les taches appartiennent au tigre ou les teintes au serpent »<sup>93</sup>.

Comme Mark Crinson l'a déjà remarqué, on retrouve ici non seulement les styles qui plaisent au South Kensington Museum, mais surtout ceux qui sont cités en exemples dans la *Grammar of Ornament* : indien, sarrasin ou arabe, byzantin, *mauresque*, chinois et des îles du Pacifique Sud<sup>94</sup>. En outre, l'insistance sur les lignes et les couleurs ne pouvait pas ne pas rappeler l'énoncé des principes théoriques établis par Jones et l'école. Ce passage, que Ruskin n'eut d'ailleurs pas le courage de prononcer au sein du musée de Cole, apparaît comme tellement virulent qu'il préféra lui-même l'omettre de l'édition de *The Two Paths*, fait qui semble être passé inaperçu<sup>95</sup>. Ces paroles nous sont en effet parvenues dans toute leur dure simplicité grâce à la transcription de la conférence réalisée par un journaliste du *Manchester Courier*, publiée sous forme de pamphlet quelques semaines après<sup>96</sup>. Il nous semble du reste évident que l'argument raciste de Ruskin est essentiellement instrumental<sup>97</sup>. Il l'emploie comme un simple moyen rhétorique pour lier la pratique des expressions artistiques abstraites à un état de dégénérescence culturelle et morale.

La référence à la religion est également instrumentalisée, en particulier à la fin de la conférence, en des termes et avec des tons qui appartiennent de bon droit à la rhétorique prédicatrice, pour laquelle il suffit d'énoncer la volonté divine pour exalter les consciences. La « tige de vie » dérivée de l'imitation de la nature se transforme ainsi dans l'acte d'hommage le plus élevé qui puisse être rendu au « Créateur » et à « Son Univers »<sup>98</sup>. Pour ceux qui contreviennent, comme les Indiens, avec « le jeu ignorant de [leur] propre fantaisie sans

cœur » ou les Européens contemporains, avec leurs applications de « lois sans cœur », il n'y a qu'un seul mot : « Mort »<sup>99</sup>. L'ornementation conventionnelle devient la marque d'une orientation esthétique pure, abstraite et sensuelle. Ceci équivaut pour lui à l'abandon de la vérité, qu'il rattache non seulement à la cruauté et à la violence, mais aussi à l'« irreligion »<sup>100</sup>. Celui qui demeure dans un état de péché esthétique ne peut avoir accès au salut. En déplaçant l'argument sur le plan plus élevé de la morale religieuse, Ruskin adopte une tactique gagnante. Il ne laisse pas d'alternative à ses adversaires, ou du moins limite sérieusement leur crédibilité, leur ôtant la possibilité de développer une argumentation contraire.

Au cœur de sa conférence, il déploie tout son répertoire oratoire pour lier l'imitation – ou plutôt l'interprétation artistique – de la nature aux valeurs qu'il retient comme les plus importantes, et avec lesquelles il estime pouvoir toucher au mieux l'auditoire : la « Tendresse » et la « Vérité »<sup>101</sup>. Ces caractéristiques sont à la fois sentimentales et morales, et constituent en quelque sorte la racine presque religieuse de l'imitation naturelle, entendue comme contemplation de la création divine<sup>102</sup>.

Lorsque Ruskin se consacre au thème plus spécifique de l'art, il libère alors ses meilleures aptitudes intellectuelles et littéraires. Face au public du South Kensington Museum, il se lance dans une vaste digression sur les beaux-arts, à travers de longues *ekphraseis* raffinées, grâce auxquelles il est passé maître dans l'histoire de la littérature, de façon à reporter le discours sur son propre terrain, c'est-à-dire là où il se sent le plus à l'aise et en position de force. Les modèles qu'il mentionne appartiennent tous aux arts majeurs, Ruskin n'abordant ici jamais la question des caractéristiques spécifiques que la production industrielle devrait proposer<sup>103</sup>. Avec sa prose rhapsodique et emphatique, il évoque les noms des artistes majeurs de l'Occident, comme Giotto, Benvenuto Cellini, Holbein ou Michel-Ange<sup>104</sup>. Lorsqu'il parle devant les étudiants de la School of Art de Manchester, les exemples formatifs auxquels il fait appel ne sont rien de moins que Titien, Reynolds et Vélasquez<sup>105</sup>. Ruskin est très conscient de la distance qui sépare ces grands maîtres de l'art de la figure et les ambitions formatives des écoles techniques britanniques de la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, mais c'est justement cet écart qui lui permet de fasciner et influencer son auditoire, omettant toute considération d'ordre pragmatique.

Quant à la question spécifique de l'art stylisé, qui aurait dû être l'argument principal de sa conférence, il n'est abordé que vers la fin, pour soutenir l'infériorité de cette forme d'art et après qu'il a offert à son auditoire de nombreuses descriptions et commentaires moralisants. Le concept d'art décoratif revient de manière plus approfondie à Manchester et à Bradford. Dans « The Unity of Art », il insiste ainsi sur le fait que la seule différence entre les arts majeurs et mineurs est une question de valeur et de qualité. L'ornement stylisé est simplement inférieur à tous les autres. L'alternative qu'il pose se situe entre un art « conventionnel » et un « art parfait »<sup>106</sup>. Ce qui ne l'empêche pas de considérer cette forme décorative comme nécessaire, son emploi s'adaptant à des contextes moins importants : « l'art décoratif déchoit selon son infériorité

de fonction et son infériorité de matériau »<sup>107</sup>. Par exemple, et tout comme Jones, Ruskin trouve que la présence d'une ornementation naturaliste dans les pages d'un manuscrit enluminé est une erreur<sup>108</sup>. Mais alors que Jones justifie sa position en soutenant que l'introduction d'effets naturalistes ne tient pas à l'ornement véritable, Ruskin la rejette du fait que ces décorations restent cachées et ne méritent donc pas qu'on leur dédie une ornementation de qualité. Suivant un raisonnement totalement opposé, les deux hommes peuvent alors parvenir à des conclusions similaires. Il n'en demeure pas moins que ce que Jones conçoit comme ornement, c'est-à-dire une composition indépendante de lignes et de couleurs, apparaît pour Ruskin comme totalement absurde, et comme la forme la plus dégradée de l'art<sup>109</sup>.

Un dernier point tient à l'aspect plus spécifiquement didactique. Selon Ruskin, et de manière cohérente, la représentation fidèle de la nature rend également possible les schématismes de l'art conventionnel. Développant un thème qui lui tient particulièrement à cœur, il explique sa position vis-à-vis de l'enseignement de l'art et s'oppose ouvertement aux méthodes didactiques suivies par les écoles de Cole et soutenues par Jones. C'est à Manchester qu'il présente le plus clairement les deux modes selon lesquels il serait possible de parvenir à une ornementation stylisée, se référant aux fameux deux sentiers du titre du recueil : « un à partir du haut, un à partir du bas »<sup>110</sup>. La première voie est celle des grands peintres, de Giotto, Véronèse ou Fra Angelico qui ont tout d'abord appris la maîtrise du dessin de figure pour ensuite se dédier, lorsqu'il a été nécessaire, à des formes décoratives et ornementales inférieures. La deuxième est celle des peuples orientaux, comme les Maures ou les Arabes qui ont refusé d'emblée toute copie d'après nature, se tournant vers les seuls jeux de lignes et de couleur, et réalisant des monstres et des figures grotesque<sup>111</sup>. De cette manière, et comme il l'avait déjà fait pour le thème plus spécifique de la couleur quelques années auparavant, Ruskin refuse d'assujettir l'enseignement des arts décoratifs à une série de règles et de principes abstraits qu'il prend en dérision, mais revendique au contraire le pouvoir de l'instinct artistique qui ne peut être transmis à travers une liste d'axiomes<sup>112</sup>. Les lois de « contraste, séries, et symétrie » ne suffisent pas à produire une composition décorative, car la loi la plus importante demeure celle liée à l'application de ces règles et au positionnement des parties, un aspect qui ne peut être enseigné, mais qui fait toute la différence<sup>113</sup>. S'opposant à l'enseignement du dessin géométrique promu dans les écoles techniques de Cole, il dénie toute approche technique du dessin et soutient au contraire la copie directe d'après nature à travers l'étude de la figure humaine<sup>114</sup>.

## NOTES

<sup>1</sup> SEMPER [1851a] 1991 et SEMPER 1860-1863. Sur le sujet, voir ETTLINGER 1964, p. 58 ; RYKWERT 1982, p. 123 ; HERMANN 1984, pp. 84-87 ; MALLGRAVE 1996, pp. 189-200. Voir également PAYNE 2012, pp. 25-64. De manière générale, voir HVAATTUM 2004.

<sup>2</sup> Pour une analyse des sources et du contenu du chapitre, voir VARELA BRAGA 2003.

<sup>3</sup> ROUSSEAU [1755] 1804, p. 31. Les origines de ce mythe remontent au moins à la découverte des Amériques. Montaigne l'aborde déjà dans « Sur les Cannibales », dans MONTAIGNE [1580] 2002, p. 314. Pour une introduction sur le mythe du bon sauvage, voir par exemple CONNELLY 1995, pp. 21-23. Sur le concept des origines dans les arts du XVIII<sup>e</sup> siècle, et en particulier en France, voir MICHEL 1989, pp. 35-45. Sur Rousseau et plus particulièrement sur la réfutation du mythe du bon sauvage, voir GLIOZZI 1989, pp. 193-203.

<sup>4</sup> COOK et KING 1784-1785. Voir aussi : *James Cook et la découverte du Pacifique* 2011.

<sup>5</sup> Les objets que les explorateurs ramènent en Europe viennent remplir de manière désordonnée les cabinets de curiosités et les collections particulières, avant de rejoindre progressivement les musées, tels le Leverian Museum de Manchester, le British Museum ou le Missionary Museum à Londres. Ce n'est qu'à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, avec les débuts de l'ethnologie et le développement du colonialisme, que ces objets seront classés plus systématiquement. L'attention portée aux peuples primitifs se développe toutefois surtout dans la seconde moitié du siècle, qui voit par exemple la création du musée ethnographique de la ville de Paris, ouvert en 1882. Bien que ces formes artistiques aient été découvertes en même temps que les peuples qui les produisaient, les Occidentaux tardèrent à les apprécier en tant qu'art véritable. Traditionnellement, on considère que l'art primitif fut découvert par les artistes modernes au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Pour une chronologie sommaire des premiers musées ou collections d'ethnologie, se référer à GOLDWATER [1938] 1966. Sur la découverte des produits océaniques, voir PELTIER [1984] 1987, p. 100.

<sup>6</sup> Dans le domaine de la linguistique, citons l'œuvre de Franz Bopp dont les recherches mettent en évidence le fait que les différences existant entre les langues indo-européennes résultent d'un long processus d'évolution. Voir BOPP 1833-1849. Pour l'anthropologie, voir KLEMM 1843-1852, aux théories duquel Semper se réfère. Jones mentionne quant à lui à PRICHARD [1848] 1855, dans *GO*, p. 17. Au sujet de Semper et Klemm, voir MALLGRAVE 1985 et MALLGRAVE 2001.

<sup>7</sup> Sur l'aspect anthropologique dans la théorie de Semper, voir notamment PAYNE 2012, pp. 50-54.

<sup>8</sup> Sur l'importance du symbole chez Semper, voir par exemple PAYNE 2012, pp. 38-46.

<sup>9</sup> « U » représente le style, et « x, y, z, ... » les différents coefficients qui l'influencent et dont les variations portent à la modification du résultat. Voir SEMPER [1853] 1983, pp. 18-19 et MALLGRAVE 1983, p. 28. Sur Semper et l'idée de style, voir HVATTUM 2004, pp. 149-161.

<sup>10</sup> Ce fait est indiqué par Harry Francis Mallgrave, dans MALLGRAVE 1985, p. 75.

<sup>11</sup> Semper mentionne les deux scientifiques au sein de sa conférence donnée à Londres le 11 novembre 1853, dans SEMPER [1853] 1983, p. 9. En 1843, Humboldt avait publié *Cosmos*, dans lequel il faisait allusion à la morphologie de Goethe et à l'idée de réduire la diversité du monde physique à quelques types fondamentaux : des formes archétypes qui se modifient en fonction des influences externes et des processus évolutifs, dans HUMBOLDT [1845-1862] 1848, vol. 1, pp. 2-21. Semper adopte une méthode comparative et une classification systématique des types architecturaux afin d'établir les règles de base pour l'architecture, tout comme Cuvier qui avait ainsi procédé pour les règles anatomiques du règne animal. Sur Semper, voir RYKWERT 1982, pp. 123-130 et HVATTUM 2001, pp. 541-543. Alors que Semper fonde son système sur la notion de fonction, Jones articule le sien autour du concept de ressemblance visuelle. Sur la différence entre leurs deux approches, voir SCHAFTER 2003.

<sup>12</sup> Le concept d'art primitif correspond à une vision qui attribue aux caractères universels toute expression première d'art, et qui se manifeste comme une nostalgie face à une civilisation contemporaine jugée non satisfaisante. Sur le sujet en général, se référer à CONNELLY 1995 ; GOMBRICH 2002 et MILLER 1991, pp. 50-89. Joseph Masheck remarque que la valorisation de l'art primitif est liée à un élan nationaliste de revalorisation de l'art gothique, notamment à travers Goethe, mais aussi postérieurement chez les artistes du début du XX<sup>e</sup> siècle. Voir MASHECK 1976 et MASHECK 1982.

<sup>13</sup> *GO*, pp. 14, 23 et 86.

<sup>14</sup> Cet adjectif est mentionné six fois dans l'ouvrage, toujours en référence aux primitifs, dans les chapitres 1 et 2 de la *GO*, pp. 13-17 et 24.

<sup>15</sup> *GO*, pp. 13-17.

<sup>16</sup> *GO*, p. 14.

<sup>17</sup> À ma connaissance, le terme apparaît dans la conférence du 11 novembre 1853, tenue toutefois en anglais. Le terme ne figure pas dans *Der Stil*, et les termes sempériens sont fréquemment traduits par *primitif*. Ceci est notamment le cas pour la traduction anglaise de l'œuvre : SEMPER [1860-1863] 2004.

<sup>18</sup> Par exemple : SEMPER 1860-1863, vol. 1, pp. xxi, 98.

<sup>19</sup> SEMPER 1860-1863, vol. 1, p. 3.

<sup>20</sup> *GO*, p. 13.

<sup>21</sup> SEMPER 1860-1863, vol. 1, p. 202.

<sup>22</sup> Par exemple : SEMPER 1860-1863, vol. 1, pp. vii et xxi.

<sup>23</sup> Frances Connelly parle à cet effet de *proto-kunstwollen*. Voir CONNELLY 1995, p. 67.

<sup>24</sup> « the ornament of a savage tribe, being the result of a natural instinct, is necessarily always true to its purpose », dans *GO*, p. 16.

<sup>25</sup> Le terme est employé par Semper comme une notion très vaste, et comprend les exemples de manufactures primitives, les ouvrages des ateliers Renaissance ou l'idée moderne de moyens industriels.

<sup>26</sup> « gerade an diesen ältesten und einfachsten Erfindungen des *Kunsttriebes* am klarsten und fasslichsten hervortritt » (italiques ajoutées), dans SEMPER 1860-1863, vol. 1, p. vii. De même, Semper remarque dès 1834 que le jeu et l'ornement sont parmi les besoins initiaux de l'humanité, l'art apparaissant comme issu d'une nécessité d'ordre esthétique, social et symbolique, dans SEMPER [1834] 1884, p. 223.

<sup>27</sup> MORITZ [1793] 2008, p. 28

<sup>28</sup> QUATREMÈRE DE QUINCY [1785] 1803, p. 157

<sup>29</sup> « The love of ornament is a tendency of our being (...) this feeling is not the offspring of a refined state of society : for we discover among savages the exercise of ornamental art, even previously to the invention of many arts, which we now consider almost necessary to existence », dans DYCE 1849, p. 65.

<sup>30</sup> Bien que Semper ait eu connaissance des ouvrages de Gustav Klemm à Dresde, l'historiographie sempérienne considère qu'il développe cette attention pour le tatouage lors de son séjour à Londres, notamment en raison de la présence des artefacts primitifs exposés au Crystal Palace en 1851. Sur le sujet, voir notamment MALLGRAVE 1985.

<sup>31</sup> KANT [1790] 1995, pp. 208-209.

<sup>32</sup> PHILLIPS 1838, p. 26 ; DYCE 1849, p. 65.

<sup>33</sup> « Man's earliest ambition is to create. To this feeling must be ascribed the tattooing of the human face and body, resorted to by the savage to increase the expression by which he seeks to strike terror on his enemies or rivals, or the create what appears to him a new beauty », dans *GO*, p. 13.

<sup>34</sup> J'emploie le terme de CONNELLY 1995, p. 67.

<sup>35</sup> Une idée qui se retrouve aussi chez George Phillips, dans PHILLIPS 1838, p. 26, tout comme chez Humbert de Superville qui considère que « le Tatouage, ou rapport entre le sentiment de sa faiblesse et tout ce qui lui inspiroit de l'étonnement et de la frayeur, est peut-être la première origine de tout ce que nous appelons aujourd'hui découvertes, art, sciences, &c. L'Homme, en se tatouant, a voulu se rendre autre qu'il n'était, pour assimiler par là à des êtres plus redoutables que lui », dans SUPERVILLE [1827] 1998, p. 20. Le rapport entre le tatouage et le corps est toutefois de nature diverse chez Jones, qui l'aborde sous un angle esthétique, alors que Superville le voit comme une manière de manifester son pouvoir sur la nature.

<sup>36</sup> « Das erste Naturprodukt, was hier in Frage kommt, ist ohne Zweifel das eigene Fell oder die Haut des Menschen; die so merkwürdige kulturhistorische Erscheinung des Bemalens und Tettowirens der Haut ist auch in stilgeschichtlicher Beziehung von grossem Interesse », dans SEMPER 1860-1863, vol. 1, p. 97. Semper avait en outre assimilé le tatouage à l'idée de parure dans une conférence donnée en 1856 à Zurich, dans SEMPER [1856] 1994, p. 134.

<sup>37</sup> *GO*, pp. 15-17.

<sup>38</sup> Jones aborde cette thématique dans les deux premiers chapitres de l'ouvrage. Au sujet des ornements primitifs, il indique : « the first notions of weaving, which would be given by plaiting of straws or strips of bark, instead of using them as thin sheets, would have equally the same result of gradually forming the mind to an appreciation of a proper disposition of masses », dans *GO*, p. 15. Il revient sur cet argument dans le chapitre égyptien, dans *GO*, p. 24. Notons toutefois que malgré cette importance de la technique, ni Jones ni Semper ne considèrent que l'origine des formes soit conditionnée par celle-ci ou par le matériau, posant clairement l'indépendance de l'idée par rapport au matériau.

<sup>39</sup> SEMPER [1853] 1983. Ce modèle progressif, que Semper présente lors de ses conférences londonniennes, était déjà visible chez Gustav Klemm, qui considérait le tatouage et la peinture comme précédant l'art de la gravure et de la sculpture, comme le note Mallgrave dans MALLGRAVE 1985, p. 73.

<sup>40</sup> « the stamps which form the pattern are very simple, each triangle and each leaf being a simple stamp: we see how readily the possession of a simple tool, even by the most uncultivated, if guided by an instinctive observation of the forms in which all the works of Nature are arranged, would lead to the creation of all the geometrical arrangement of form with which we are acquainted », dans *GO*, p. 15. Jones ajoute que les dessins les plus compliqués des mosaïques byzantines, arabes et mauresques peuvent s'engendrer par les mêmes moyens.

<sup>41</sup> *GO*, p. 24.

<sup>42</sup> À ce propos, Semper écrit que « Aber dieser künstlerische Genuss des Naturschönen ist keines-

wegs die naiveste und ursprünglichste Manifestation des Kunsttriebes, vielmehr ist der Sinn dafür dem einfachen Naturmenschen unentwickelt, während es ihn schon erfreut das Gesetz der bildnerischen Natur, wie es in der Realität durch die Regelmässigkeit periodischer Raumes- und Zeitfolgen hindurchblickt, im Kranze, in der Perlenschnur, im Schnörkel, im Reigentanze, in den rhythmischen Lauten womit der Reigentanz begleitet wird, im Takte des Ruders, u. s. w. wiederzufinden. Dies Anfängen sind die Musik und die Baukunst entwachsen, die beiden höchsten rein kosmischen (nicht imitativen) Künste, deren legislatorischen Rückhalt keine andre Kunst entbehren kann », dans SEMPER 1860-1863, vol. 1, pp. xxi-xxii.

<sup>43</sup> « the efforts of a people in an early stage of civilisation are like those of children, though presenting a want of power, they possess a grace and naïveté rarely found in mid-age », dans GO, p. 14.

<sup>44</sup> « Die rohesten Stämme, die wir kennen, geben nicht das Bild des Urzustandes der Menschheit, sondern das ihrer Verarmung und Verödung zu erkennen. Vieles deutet bei ihnen auf einen Rückfall in den Zustand der Wildheit oder richtiger auf eine Auflösung des lebendigen Organismus der Gesellschaft in ihre Elemente hin », dans SEMPER 1860-1863, vol. 1, p. 3.

<sup>45</sup> SEMPER 1860-1863, vol. 1, p. 4. Son attitude envers les manifestations artistiques néo-zélandaises est pourtant assez ambiguë. Il les mentionne pour illustrer les débuts des arts, établissant une séquence qui va du tatouage au tissage, et qui comprend la cabane et la création de la sculpture comme dérivant de la palissade, mais affirme également que leurs produits illustrent les *Urtypen* dans un état déjà dégradé.

<sup>46</sup> Dans sa conférence londonienne du 11 novembre 1853, Semper emploie précisément ce terme d'embryon, expliquant que « the fundamental features of Aegyptian Architecture seem to be contained in Embryo in the construction of the Nile-Pail », dans SEMPER [1853] 1983, p. 10.

<sup>47</sup> GO, p. 15.

<sup>48</sup> « of a Phidias and Praxiteles, the same feeling is everywhere apparent : the highest ambition is still to create, to stamp on this earth the impress of an individual mind », dans GO, p. 14.

<sup>49</sup> « the very command of means leads to their abuse ; when Art struggles it succeeds », dans GO, p. 14. Jones ajoute que « this evidence of mind will be more readily found in the rude attempts at ornament of a savage tribe than in the innumerable productions of a highly-advance civilisation. Individuality decreases in the ratio of the power of production. When Art is manufactured by combined effort, not originated by individual effort, we fail to recognise those true instincts which constitute its greatest charm », dans GO, p. 14.

<sup>50</sup> Dans son rapport de 1852, Redgrave abordait de manière lucide les problèmes soulevés par l'industrialisation, soulignant que l'ornement du passé avait toujours été le produit de l'artisanat alors qu'à présent il était le résultat de la machine. De même, dans le passé, l'artiste était le véritable créateur qui non seulement inventait le motif, mais le réalisait également. La division du travail engendrée par les nécessités de la production en série avait rompu cette chaîne idéale. Désormais, ce qui compte est la quantité et non plus la qualité. Redgrave ajoute : « Whenever ornament is wholly effected by machinery, it is certainly the most degraded in style and execution », dans REDGRAVE 1852, pp. 700-711. Sur la situation contemporaine et l'Exposition de 1851, se reporter au chapitre 1.

Notons toutefois que la vision de Semper apparaît plus complexe que celle de Jones. Pour l'Allemagne, au passé révolutionnaire, des considérations politiques viennent se mêler à la pensée esthétique.

<sup>51</sup> « very barbarous », « the principles of the *very highest* ornamental art » (italiques ajoutées), dans GO, p. 13.

<sup>52</sup> Comme il été vu dans le chapitre 3, Jones considère que les meilleurs résultats de l'art ornemental ont été atteints dans des aires culturelles et des périodes historiques qui ne sont pas liés entre elles.

<sup>53</sup> GOLDWATER [1938] 1988, p. 51. L'art primitif est alors réévalué, partant de l'idée que tous les peuples possèdent une même impulsion de base qui les pousse à créer, l'art primitif devenant ainsi un art accompli. GOLDWATER [1938] 1988, chapitre 1 et plus particulièrement pp. 31, 38-39, 50-51. Pour une analyse de l'art primitif, voir BOAS [1927] 1955.

<sup>54</sup> MALLGRAVE 1996, pp. 189-192.

<sup>55</sup> La première session est dédiée à Hittorff. Plusieurs dessins polychromes de 1833 de Semper sont exposés dans la salle avec des reconstitutions du Parthénon de Jones. Semper parle lors de la deuxième session. Voir MALLGRAVE 1996, p. 183.

<sup>56</sup> Semper s'était naïvement proposé pour la décoration du palais de Crystal, ignorant que ce poste avait déjà été prévu pour Jones. Voir MALLGRAVE 1996, pp. 190-196.

<sup>57</sup> HERMANN 1984, pp. 74-76. MALLGRAVE 1996, p. 215.

<sup>58</sup> SEMPER [1852] 1853, pp. 248-249 et JONES [1852] 1853, pp. 230-232.

<sup>59</sup> Matthew Digby Wyatt avait refusé de prendre en charge cette classe, préférant s'occuper du projet de Sydenham. Voir HERMANN 1984, pp. 65-70 et 84-87, RYKWERT 1983, pp. 5-7 et MALLGRAVE

1996, pp. 208-218. La transformation du nom du département en 1853 pour le Department of Science and Art est d'ailleurs généralement attribuée à Semper.

<sup>60</sup> HERMANN 1984, p. 77 et MALLGRAVE 1996, p. 213. Cette opinion se base principalement sur le fait que Jones avait critiqué quelques suggestions de Semper pour l'aménagement de la cour britannique de l'Exposition universelle de Paris en 1855 et qu'il s'était montré insatisfait de la participation d'autres architectes à Sydenham. À ce propos, voir Hermann 1984, p. 77. Rien n'indique cependant que le commentaire sur Sydenham, qui se trouve mentionné dans le journal de Henry Cole, ait été destiné à Semper. L'architecte allemand n'avait été appelé à Sydenham que pour s'occuper d'une cour commerciale, secteur qui ne dépendait pas de Jones. Cette remarque pourrait à notre avis s'appliquer de manière plus convaincante à la participation de James Fergusson aux cours architecturales car Fergusson était intervenu dans le projet assez tardivement, afin de se charger de l'*Assyrian Court*, avec l'aide d'Henry Austen Layard. Or, l'introduction de la cour assyrienne était venue rompre avec le parcours et la chaîne historique initialement mis en place par Jones et Wyatt, constituant une étape intermédiaire dans la généalogie idéale entre art égyptien et art grec. Sur les problèmes liés à l'introduction de l'*Assyrian Court* de Sydenham, voir BOHRER 2003, pp. 212-216. Il faut cependant aussi remarquer que Jones se montre particulièrement négatif envers les styles assyrien et Renaissance, deux styles que Semper appréciait fortement et sur lesquels il avait fondé une partie de ses théories. Devrait-on y voir un ultérieur signe de divergence entre les deux hommes ? Dans un récent article, Elena Chestnova pense au contraire que les deux hommes se connaissaient bien. Voir CHESTNOVA 2014, p. 17.

<sup>61</sup> SEMPER 1854, pp. 46-56. Jones indique qu'il s'agit d'un essai de 1852, mais en vérité le texte avait déjà été publié en anglais en 1851 dans SEMPER 1851b. Ce texte contient une référence à l'ouvrage de Jones sur l'Alhambra, dont Semper indique l'importance pour la divulgation de la polychromie architecturale en Angleterre, dans SEMPER 1851b, pp. 3 et 9.

<sup>62</sup> « the Decorative Arts arise and should be attendant upon Architecture », dans Jones [1852] 1863, p. 4 et GO, p. 5.

<sup>63</sup> Comme Hermann le précise, le texte initial de la conférence de Semper fut par la suite modifié par ses fils, dans HERMANN 1984, pp. 72-73. Voir aussi MALLGRAVE 1983, p. 23 et MALLGRAVE 1996, p. 217. Une idée similaire apparaît déjà chez Dyce, qui lors de sa conférence donnée à la Government School of Design de Londres, se demande : « Does it not thus appear that ornamental design has had its birth long before the very conception of fine arts? », dans DYCE 1849, p. 65.

<sup>64</sup> « A great part of the forms used in architecture thus originate from works in industrial art, and the rules and laws of beauty and style (...) were determined and practiced long before the existence of any monumental art. The works of industrial art therefore very often give the key and basis for the understanding of architectural forms and principles », cité dans HERMANN 1984, p. 73.

<sup>65</sup> RYKWERT 1982, p. 125.

<sup>66</sup> HERMANN 1984, p. 73.

<sup>67</sup> « architecture adopts ornament, does not create it », dans GO, p. 155.

<sup>68</sup> « We therefore think that we are justified in the belief, that a new style of ornament may be produced independently of a new style of architecture ; and, moreover, that it would be one of the readiest means of arriving at a new style », dans GO, pp. 155-156.

<sup>69</sup> Sur cet aspect théorique dans la pensée de Semper, voir par exemple RYKWERT 1982, pp. 125-129. Sur la question des origines de l'architecture et de la hutte primitive, se reporter à RYKWERT 1972.

<sup>70</sup> Sur l'opposition entre Jones et Ruskin, voir notamment LUBBOCK 1995, pp. 279-284; BØE [1957] 1979, pp. 85-103. Ernst Gombrich a confronté l'approche perceptuelle de Jones à l'expressionnisme graphologique de Ruskin, dans GOMBRICH [1979] 1998, p. 53. Plus récemment, Mark Crinson s'est intéressé à l'attitude des deux hommes vis-à-vis de l'art islamique, dans CRINSON 1996, pp. 54-61. Debra Schafer les a présentés comme les chefs de file de deux différentes approches de l'ornement, dans SCHAFTER 2003, pp. 17-32. Carol Flores a quant à elle rappelé le caractère conflictuel de leurs rapports et visions, et les différentes étapes de leur évolution, dans FLORES 2006, pp. 243-247.

<sup>71</sup> Sur la vie de Ruskin, voir KEMP [1983] 1991. La bibliographie sur Ruskin est gigantesque et porte sur les domaines les plus divers. En guise d'introduction à son œuvre, se reporter à RUSKIN [1903-1912].

<sup>72</sup> RUSKIN 1859a.

<sup>73</sup> REDGRAVE 1858.

<sup>74</sup> RUSKIN [1903-1912], vol. 3 à 7 ; RUSKIN [1849] 1989 ; RUSKIN 1851-1853.

<sup>75</sup> RUSKIN 1857. Sur l'intervention de Ruskin dans la « politique des arts décoratifs », voir BURTON 2003. Burton a montré qu'au début des années 1850, les idées de Ruskin et du groupe de Cole se rapprochaient sur plusieurs points.

<sup>76</sup> RUSKIN John, « The Deteriorative Power of Conventional Art over Nations », dans RUSKIN 1859a, pp. 1-54. Ci-après désigné comme Ruskin 1859b. La conférence est donnée à l'occasion du déménagement de l'Architecture Museum dans les locaux du musée de South Kensington.

<sup>77</sup> RUSKIN John, « The Unity of Art », dans RUSKIN 1859a, pp. 55-89, ci-après désigné comme RUSKIN 1859c et RUSKIN John, « Modern Manufacture and Design », dans RUSKIN 1859a, pp. 90-135, ci-après désigné comme RUSKIN 1859d.

<sup>78</sup> Plusieurs passages de la conférence de Manchester, « The Unity of Art », ont été laissés de côté pour l'édition de 1859 et une partie de la conférence est par exemple transcrite dans le texte de « The Deteriorative Power of Conventional Art over Nations ». Sur la genèse des conférences et les variations qui existent dans l'édition de *The Two Paths*, se reporter à RUSKIN [1903-1912], vol. 16, pp. lv-lxvii.

<sup>79</sup> RUSKIN 1859c, p. 79.

<sup>80</sup> RUSKIN 1859c, pp. 78-83.

<sup>81</sup> RUSKIN 1859b.

<sup>82</sup> « Get rid, then, at once of any idea of Decorative art being degraded or a separate kind of art. Its nature or essence is simply its being fitted for a definite place », dans RUSKIN 1859d, p. 92.

<sup>83</sup> RUSKIN 1859b, p. 1.

<sup>84</sup> Ruskin établit la liste suivante, par ordre de progression : « 1. Abstract lines – 2. Forms of Earth (Crystals) – 3. Forms of Water (Waves) – 4. Forms of Fire (Flames and Rays) – 5. Forms of Air (Clouds) – 6. (Organic forms) Shells – 7. Fish – 8. Reptiles and Insects – 9. Vegetation (A). Stems and Trunks – 10. Vegetation (B). Foliage – 11. Birds – 12. Mammalian animals and Man », dans RUSKIN [1903-1912], vol. 10, pp. 265-266.

<sup>85</sup> La rébellion commença comme une mutinerie des *sepoys* (soldats) de la British East India Company en mai 1857. Elle gagna une bonne partie du territoire indien et ne fut maîtrisée qu'en juin 1858.

<sup>86</sup> « a race rejoicing in art, and eminently and universally endowed with the gift of it » et « a people careless of art, and apparently incapable of it », dans RUSKIN 1859b, p. 5.

<sup>87</sup> « out of the peat cottage come faith, courage, self-sacrifice, purity, and piety, and whatever else is fruitful in the work of Heaven ; out of the ivory palace come treachery, cruelty, cowardice, idolatry, bestiality, – whatever else is fruitful in the work of Hell », dans RUSKIN 1859b, p. 7.

<sup>88</sup> RUSKIN 1859b, p. 11.

<sup>89</sup> « devoted humbly and self-forgetfully to the clear statement and record of the facts of the universe, is always helpful and beneficent to mankind, full of comfort, strength, and salvation », dans RUSKIN 1859b, p. 16.

<sup>90</sup> RUSKIN 1859b, p. 18.

<sup>91</sup> Sur l'attitude raciste de Ruskin, voir l'analyse de CRINSON 1996, pp. 54-61.

<sup>92</sup> « detestable ornamentation of the Alhambra », dans RUSKIN 1851-1853, vol. 1, appendice 22, p. 429. Ruskin se plaint du fait que la mode mauresque a envahi Londres et souligne que cette ornementation convient seulement « to be transferred to pattern of carpets or bindings of books, together with their marbling, and mottling, and other mechanical recommendations. The Alhambra ornament has been of late largely used in shop-fronts, to the no small detriment of Regent Street and Oxford Street ». Jones possède à cette époque son atelier à Oxford Street. Ruskin cite ensuite le nom de Jones de manière assez sèche : « I have not seen the building itself, but Mr. Owen Jones's work may, I suppose, be considered as sufficiently representing it for all purposes of criticism », dans RUSKIN 1851-1853, vol. 1, appendice 22, p. 429.

La position de Ruskin par rapport aux arts orientaux est toutefois ambiguë. À ce sujet, voir MITTER [1977] 1992, pp. 238-248 et CRINSON 1996, pp. 48-53.

<sup>93</sup> « All ornamentation of that lower kind is pre-eminently the gift of cruel persons, of Indians, Saracens, Byzantians, and is the delight of the worst and cruellest nations, Moorish, Indians, Chinese, South Sea Islanders, and so on. I say it is their peculiar gift ; not, observe, that they are only capable of doing this, while other nations are capable of doing more ; but that they are capable of doing this in a way which civilizes nations cannot equal. The fancy and delicacy of eye in interweaving lines and arranging colours – mere lines and colour, observe, without natural forms – seems to be somehow an inheritance of ignorance and cruelty, belonging to men as spots to the tiger or hues to the snake », dans RUSKIN [1903-1912], vol. 16, p. 306.

<sup>94</sup> CRINSON 1996, p. 60.

<sup>95</sup> Ce même passage est cité dans MITTER [1977] 1992, p. 247, CRINSON 1996, p. 60 et FLORES 2006, p. 244. Mais aucun d'eux ne mentionne le fait que le passage a été retiré de l'édition de *The Two Paths* (1859). Voir note suivante.

<sup>96</sup> Le contenu de la conférence originale a été transcrit par H. Pitman et publié en pamphlet



quelques semaines plus tard à Manchester, sous le titre : *The Unity of Art, by John Ruskin, delivered at the Annual Meeting of the Manchester School of Art, February 22nd 1859*, Manchester : Thomas Sowler and Son's, 1859. À ce sujet, voir RUSKIN [1903-1912], vol. 16, pp. 247-248. Le texte de ce pamphlet sera repris, revu, corrigé et parfois augmenté par Ruskin pour son édition de *The Two Paths*, parue en mai 1859.

<sup>97</sup> Crinson soutient par contre une interprétation raciste de ce passage, dans CRINSON 1996, pp. 60-61.

<sup>98</sup> « stem of lige », « Maker » et « His Universe », dans RUSKIN 1859b, p. 49.

<sup>99</sup> « But once quit hold of this living stem, and set yourself to the designing of ornamentation, either in the ignorant play of your own heartless fancy, as the Indian does, or according to received application of heartless laws, as the modern European does, and there is but one word for you – Death », dans RUSKIN 1859b, p. 49.

<sup>100</sup> « irreligion », dans RUSKIN 1859c, pp. 74-75.

<sup>101</sup> « Tenderness » et « Truth », dans RUSKIN 1859b, p. 37.

<sup>102</sup> « Leave therefore, boldly, though not irreverently, mysticism and symbolism on the one side ; cast away with utter scorn geometry and legalism on the other ; seize hold of God's hand, and look full in the face of His creation, and there is nothing He will not enable you to achieve », dans RUSKIN 1859b, p. 42.

<sup>103</sup> Ainsi, dans la conférence qu'il tient à Londres, le terme *manufacture* n'apparaît-il par exemple que dans la section finale de sa conférence, dans RUSKIN 1859b, pp. 47 *sqq.* Cet aspect sera traité dans la conférence de Bradford, portant justement sur les arts manufacturés.

<sup>104</sup> RUSKIN 1859b, pp. 48-49.

<sup>105</sup> RUSKIN 1859c, pp. 64-80.

<sup>106</sup> Ruskin distingue clairement les deux arts, parlant de « conventional and perfect art », dans RUSKIN 1859c, p. 72.

<sup>107</sup> Cet extrait est tiré de la transcription de la conférence par Pitman : « decorative art falls according to its inferiority of office and to its inferiority of material », dans RUSKIN [1903-1912], vol. 16, p. 304. Voir aussi RUSKIN 1859c, p. 96.

<sup>108</sup> Ce passage se trouve dans la transcription de la conférence par Pitman, et n'est pas repris par Ruskin dans la version officielle de la conférence, dans RUSKIN [1903-1912], vol. 16, pp. 305-306.

<sup>109</sup> RUSKIN 1859c, p. 96. Ruskin parle dans ce cas de « portable art ».

<sup>110</sup> « one from above, and one from below », dans RUSKIN [1903-1912], vol. 16, p. 306. Ce passage ne figure pas dans l'édition de *Two Paths* de 1859.

<sup>111</sup> RUSKIN 1859c, pp. 80-81.

<sup>112</sup> RUSKIN 1859d, pp. 110-116. Usant d'ironie, Ruskin ajoute : « not to close my book with desponding words, let me set down, as many of us like such things, five Laws to which there is no exception whatever », dans RUSKIN 1859a, p. 271.

Déjà en 1854, Ruskin rappelait que les vrais artistes ne se servent pas de règles et de préceptes rigides, mais se fondent sur leur instinct. Dans sa conférence du 9 décembre 1854 à l'Architectural Museum, intitulée « The General Principles of Colour » il cite le nom de Jones comme partisan de l'avis contraire, dans RUSKIN [1903-1912], vol. 12, p. 501. Le problème est que Jones et les écoles n'écrivent pas pour les grands artistes, mais pour les simples artisans qui ne possèdent pas le génie créateur d'un Raphaël ou d'un Michel-Ange.

<sup>113</sup> « contrast, series and symmetry », dans RUSKIN 1859d, p. 110. Voir à ce propos tout le passage que Ruskin cite d'une précédente correspondance avec Ralph Wornum, dans RUSKIN 1859c, pp. 110-114.

<sup>114</sup> RUSKIN 1859a, p. 107. Une opposition qui reporte aux vifs débats survenus lors de la création de la Government School of Design, lorsque l'étude de la figure humaine fut fortement défendue par le peintre Benjamin Robert Haydon. Voir BELL 1963, pp. 67, 71-73.

## Épilogue : l'héritage de la *Grammar of Ornament*

### *Une réception polymorphe*

Dès sa parution, la *Grammar of Ornament* reçoit un écho très favorable dans la presse qui ne tarit pas d'éloges à propos de la beauté et de la qualité de ses planches<sup>1</sup>. Le 15 décembre 1856, Owen Jones est invité à présenter ses principes théoriques dans une conférence donnée au Royal Institute of British Architects<sup>2</sup> qui sera transcrite et diffusée auprès d'un plus large public à travers les pages de la revue *The Builder*, et même à l'étranger, dans la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* de César Daly<sup>3</sup>. Quelques mois plus tard, en mars 1857, il reçoit la médaille d'or du RIBA, dont le président ne manque alors pas de saluer cette « publication d'une immense valeur » qui a rendu un « grand service à la profession »<sup>4</sup>. Mais sa célébrité est aussi consacrée à l'étranger par une série de décorations officielles : le 22 juillet 1857, l'*Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro* du roi de Sardaigne ; le 23 septembre, l'Ordre de Saint Léopold du roi des Belges. En France, son ami Prosper Mérimée sollicite l'octroi de la Légion d'Honneur en sa faveur, qu'il n'obtiendra pourtant pas<sup>5</sup>. Nul doute que ces honneurs soient en grande partie le résultat du succès de la *Grammar of Ornament*, qui, avec sa participation à l'organisation des Crystal Palace de 1851, et plus encore de 1854, achève de le rendre fameux dans le cercle des architectes-décorateurs européens.

Le succès de la *Grammar of Ornament* ne s'est pas démenti depuis et les nouvelles éditions qui se succèdent jusqu'à nos jours sont là pour le démontrer<sup>6</sup>. Se présentant à la fois comme une collection de motifs historiques, un atlas de styles et une grammaire de composition formelle fondée sur l'emploi des lois géométriques, c'est un album hybride et précieux, dont la richesse va conditionner la variété d'utilisation et de réemplois dont il fera l'objet. Pourtant, sa réception demeure encore largement inexplorée<sup>7</sup>, et ne peut être traitée ici. L'impact de l'ouvrage est vaste car il touche plusieurs champs, à commencer par celui de la théorie de l'art, mais aussi de l'histoire de l'art, du livre illustré, du graphisme, de la peinture, de l'architecture, et bien sûr de la décoration. Une telle étude constituerait à elle seule un nouveau volume.

Sa diffusion fut certainement très large. Si la première édition, luxueuse et coûteuse, représente à la fois l'attrait et la faiblesse du livre, magnifique et exceptionnel et donc inaccessible à la plupart des bourses, c'est à partir de la se-

conde édition, parue en format in-4° en 1864, que l'œuvre connaît une diffusion majeure. En témoignent les nombreuses réimpressions qui se succèdent de manière rapprochées : 1864, 1865 et 1868. Aux États-Unis, la *Grammar of Ornament* est fièrement annoncée comme « le livre de texte de toutes les écoles gouvernementales de design en Angleterre, France, et Allemagne »<sup>8</sup>. Simple stratégie publicitaire ou reflet d'une réception internationale massive ? La vérité se situe sans doute entre les deux. Toujours est-il qu'elle est certainement connue dans toute l'Europe. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, le jeune Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) découvre les théories de Jones que Charles L'Eplattenier intégrait à ses cours à l'école d'art décoratifs de La Chaux-de-Fonds<sup>9</sup>. Mais on voudrait en savoir plus : quels sont les établissements qui la possèdent ? quels sont ceux qui l'emploient pour l'éducation des étudiants ? de quelle façon s'opère cette utilisation ? Ce sont là des questions qui restent encore à explorer.

Dans les pages qui suivent, nous nous limiterons simplement à quelques brèves considérations sur la réception immédiate de la *Grammar of Ornament*, ses premières éditions et l'impact que le livre a pu avoir sur la tradition éditoriale et artistique de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette réception s'articule essentiellement autour de deux tendances : soit, d'une part, comme *pattern book* riche de plus de deux mille motifs historiques à employer à des usages presque infinis, soit, de l'autre, comme une œuvre théorique, source d'inspiration et de renouveau pour la création ornementale contemporaine et future. En 1865 déjà, dans son compte rendu de la deuxième édition, l'écrivain George Eliot ressentait le besoin d'affirmer la valeur théorique du livre, soulignant que les motifs ne devaient pas être repris et répétés tels quels, mais au contraire étudiés comme les principes d'une syntaxe<sup>10</sup>.

### *Les éditions de la Grammar of Ornament*

Comme nous l'avons vu au début de cette étude, la *Grammar of Ornament* paraît pour la première fois chez Day & Son, en plusieurs livraisons, à partir de février 1856. Parallèlement, ses planches sont exposées en avant-première à la Stationary Court du Crystal Palace de Sydenham, permettant à l'initiative éditoriale d'être connue auprès d'un très large public, et pas seulement des professionnels<sup>11</sup>. De format in-folio impérial (555 mm x 357 mm), elle contient 162 pages de textes et 100 planches en chromolithographie, imprimées à l'aide de 700 pierres lithographiques<sup>12</sup>. La préface de Jones est datée du 15 décembre 1856 et l'ouvrage complet, disponible début 1857, est mis en vente au prix de £ 19,12s<sup>13</sup>.

Une seconde édition en grand in-4° (350 mm x 240 mm) paraît huit ans plus tard, en 1864, toujours chez Day & Son. Cette version, annoncée comme « nouvelle et économique »<sup>14</sup>, coûte près du quart du prix de celle de 1856<sup>15</sup>. C'est grâce elle que la *Grammar of Ornament* se diffuse largement, non seulement en Grande-Bretagne, mais aussi à l'étranger<sup>16</sup>. En effet, les éditeurs ont aussi prévus une traduction française (1865) et allemande (1868), raison pour laquelle les planches sont dès le départ intitulées dans les trois langues<sup>17</sup>. À la fin des années 1860 le livre est ainsi accessible dans les principales langues euro-

péennes, permettant à la théorie de Jones d'être connue au-delà des frontières du royaume.

Cette version in-4° est illustrée de 112 planches, mais n'offre aucun nouvel ornement ni ne présente de véritable nouveauté par rapport à la première. Les douze chromolithographies supplémentaires sont simplement dues au fait que certaines planches ont été divisées en deux, parfois trois, afin de ne pas réduire la dimension des motifs illustrés. Ces multiplications regardent les planches 6 (ornement égyptien n° 3), 29 (ornement byzantin n° 2), 41 et 42 (ornement *mauresque* n° 3 et 4), 47 (ornement persan n° 4), 53 et 54 (ornement indien n° 5 et 6), 67 et 69 (Moyen Âge n° 2 et 4), 86 (ornement italien n° 1). Remarquons que ces dédoublements concernent surtout des styles que Jones apprécie particulièrement (comme l'égyptien, le *mauresque*, l'indien ou le médiéval) mais également l'ornement italien, vis-à-vis duquel il est au contraire très critique. Toutefois, le style italien ou Renaissance est extrêmement apprécié à l'époque, notamment au Musée de South Kensington depuis l'arrivée de John Charles Robinson<sup>18</sup>, ainsi que dans toute l'Europe : sa plus grande visibilité traduit très probablement une stratégie commerciale.

La *Grammar of Ornament* de 1864 constitue la source de toutes les rééditions successives. Après la faillite de la maison Day & Son en 1867, les pierres lithographiques sont rachetées par Bernard Quaritch qui publie une troisième édition en 1868. Jespersen a souligné la qualité inférieure de cette dernière<sup>19</sup>, dont les motifs ornementaux ne sont plus dessinés de manière aussi méthodique et régulière. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la *Grammar of Ornament* compte déjà six rééditions, et le succès de l'œuvre ne s'est pas démenti depuis, ces vingt dernières années témoignant de plusieurs nouvelles éditions, sur support papier ou digital<sup>20</sup>.

### *La Grammar of Ornament et son héritage éditorial*

Si son impact s'étend à plusieurs domaines, il faut tout d'abord s'interroger sur le rôle qu'elle a pu jouer dans la tradition des livres d'ornement. Se distinguant des précédentes publications dans le domaine, de par son caractère global et l'attention portée aux styles non-occidentaux, mais également de par son approche théorique, la *Grammar of Ornament* marque incontestablement un jalon dans l'histoire de ce genre éditorial. Son originalité demeure toutefois un cas exemplaire, même si la richesse de ses planches et son ouverture encyclopédique ont porté l'historiographie<sup>21</sup> à la mettre en parallèle avec l'*Ornement polychrome* (1869-1873) du peintre et illustrateur Albert-Charles Auguste Racinet<sup>22</sup>.

À première vue, l'*Ornement polychrome* et la *Grammar of Ornament* pourraient effectivement être considérés comme semblables : ce sont tout deux des in-folios illustrés d'une centaine de chromolithographies, affichant la présence d'une forte composante textuelle (près de trois cent pages chez Racinet) et une variété impressionnante de styles historiques. Mais ici s'arrêtent les similitudes. L'*Ornement polychrome*, « pur produit de la politique de l'éditeur Ambroise Firmin-Didot »<sup>23</sup>, n'a pas une ambition théorique, mais entend être une

collection de modèles : ainsi qu'il est bien précisé dans le titre, c'est un « recueil pratique et historique »<sup>24</sup>, et non une *grammaire*. Dès l'introduction, cette distance est affirmée : « ce livre est éminemment pratique, c'est moins un traité qu'un recueil, et il procède par l'exemple plus que par le précepte. Nous avons voulu par là éviter l'écueil de théories qui, si justes qu'elles puissent être, restent trop vagues et trop générales, quand elles sont présentées d'une manière abstraite »<sup>25</sup>. La critique est clairement adressée au Britannique, même si la *Grammar of Ornament* n'est pas explicitement citée, et se retrouvera d'ailleurs chez d'autres auteurs<sup>26</sup>. Ce refus de la théorie conditionne également la disposition du texte, placé dans la première partie de l'ouvrage et clairement séparé du corpus visuel, avec lequel il interagit peu. Racinet s'avère néanmoins un lecteur attentif de Jones, même si peu scrupuleux, reprenant notamment à son compte plusieurs de ses observations sur les ornements *mauresques* et indiens, et notamment sur la question de l'emploi des trois primaires, ou sur les notions « d'éclat » et de « repos »<sup>27</sup>.

Les ouvrages offrent néanmoins tout deux une très grande diversité de styles, Racinet insérant par exemple une planche dédiée aux ornements primitifs (planche qui chez le Français regroupe, suivant peut-être l'exemple du manuel de Franz Kugler, Océanie, Afrique et art précolombien du Pérou et du Mexique) et plusieurs autres non moins exotiques (Extrême Orient et arts de l'Islam). Il n'en reste pas moins que l'*Ornement polychrome* reporte l'accent sur l'Occident et plus spécifiquement sur les exemples de la Renaissance au XVIII<sup>e</sup> siècle, jugés plus intéressants pour les artisans européens<sup>28</sup>. Mais ce qui rapproche indéniablement et de manière la plus évidente l'*Ornement polychrome* de la *Grammar of Ornament* est la beauté et la qualité de ses planches en chromolithographie. Illustrant plus de 2000 motifs d'ornement purs, en grande partie inédits, présentés extraits de leur contexte historique, matériel et culturel<sup>29</sup>, elles sont d'une extrême richesse, notamment au niveau des teintes employées. Là où Jones – pour des raisons théoriques mais aussi techniques – privilégiait les tonalités primaires, ce sont ici les harmonies riches de nuances secondaires et tertiaires qui priment. Racinet tend également à varier encore plus les compositions en modules, préférant les dispositions plus compactes, mais qui s'avèrent parfois assez lourdes, à la sensibilité graphique moins développée (pl. LXXX).

Héritier de la *Grammar of Ornament*, l'*Ornement polychrome* constitue aussi l'une des dernières grandes encyclopédies de l'ornement. Plusieurs autres publications suivront, déclinant le thème du recueil historique de diverses manières, incluant progressivement l'ajout de nouveaux styles, comme l'ornement russe ou scandinave, mais sans plus atteindre la richesse de ces deux initiatives pionnières. Ainsi, même si *Der Ornamentenschatz* (1887) de Heinrich Dolmestch doit encore beaucoup à Jones et Racinet, ses planches ne sont plus entièrement imprimées en chromolithographie et la partie textuelle est reléguée aux seules notices.

De façon générale, les publications successives se voudront plus économiques, plus accessibles et au format plus réduit, souvent illustrées en noir et blanc. À côté des histoires de l'ornement qui se développent, avec peu d'illus-

trations, se trouvent ainsi des recueils où le texte se fait plus discret et qui abandonnent la recherche de motifs inédits pour se transformer en de grandes compilations, à l'ambition éditoriale amoindrie. Il s'agit d'un phénomène international qui voit la *Grammar of Ornament* et d'autres livres considérés comme des références, servir de source d'exemples d'où l'on peut extraire des motifs pour composer de nouvelles planches, dans un marché de seconde main foisonnant. On pourrait ainsi se distraire à reconnaître les divers emprunts, rarement avoués, qui fourmillent dans des œuvres telles que l'*Ornamentenschatz* de Dolmetsch, mais aussi dans *Ornamenti in tutti gli stili classificati in ordine storico* (1881) de Camillo Boito, l'*Ornamento policromo* (1888) d'Alfredo Melani, *A Manual of Historic Ornament* (1899) de Richard Glazier, *Der Ornamentstil* (1904) d'Alexander Speltz ou encore *A History of Ornament* (1916) de Alfred Hamlin<sup>30</sup>, pour ne citer que quelques exemples.

### *Une source visuelle intarissable*

Ces reprises ne se limitent naturellement pas à la seule sphère éditoriale, mais touchent une infinité de domaines. Ce phénomène prouve le succès que l'ouvrage connaît dès sa parution et qui avait d'ailleurs été prévu – et oserait-on ajouter espéré ? – par Jones lui-même comme il l'indiquait dans sa préface de 1856. La grande quantité des motifs illustrés, leur représentation graphique précise et sous forme d'échantillon pur, se prêtant à une multiplication sérielle et à toutes sortes d'applications, invite à la copie et à la reproduction, tendance encore accrue par la dynamique du marché éditorial de l'époque, dans lequel les planches peuvent être vendues séparément. Libérées du discours théorique textuel, elles diffusent des images, codifiées par Jones et transformées en objet de sa grammaire formelle, qui contribuent malgré tout – et malgré elles – à propager une vision de l'ornement comme expression d'une esthétique rationnelle et conventionnelle, comme nous l'avons vu.

La *Grammar of Ornament* intègre ainsi rapidement toute une galaxie d'ouvrages illustrés qui servent à divers usages et qui fonctionnent de la même manière que nos bases de données visuelles actuelles, collections dont peuvent disposer différentes catégories de professionnels ou d'amateurs. Difficile alors de quantifier des réemplois et adaptations, qui peuvent être soit des citations à l'identique, soit constituer le point de départ pour de nouvelles interprétations ou créations. Il est vrai que les motifs de la *Grammar of Ornament* se prêtent tout particulièrement à des utilisations bidimensionnelles : textiles, papier peints et décors peints accueillent largement ces reprises décoratives. Ce sont des domaines qui profitent des qualités graphiques des planches, et dans lesquels Jones était d'ailleurs lui-même actif (pl. LXXXI). Plusieurs exemples ont déjà été remarqués, de l'architecture à la décoration intérieure<sup>31</sup>, des textiles au graphisme publicitaire<sup>32</sup>, et une étude des différentes modalités d'appropriation de l'ouvrage ne peut qu'être souhaitée.

La perspective globale de l'œuvre, et plus encore l'accent mis sur les styles islamiques, vont naturellement contribuer à conditionner sa réception et son

emploi ; elle apparaît comme source privilégiée pour la création d'atmosphères ou de décors exotiques et orientalisants<sup>33</sup>. Si Jones, architecte et décorateur *islamophile*, est un expert reconnu de l'architecture et de la décoration nasride, sa *Grammar of Ornament* devient rapidement une référence pour les amateurs d'ornements orientaux, ses planches étant recopiées et adaptées par des artistes tels que Gustave Moreau<sup>34</sup>, intégrées dans des architectures orientalisantes en Occident, comme dans le château féerique de Sammezzano en Toscane (pl. LXXXII), ou même au-delà<sup>35</sup>.

*L'héritage conceptuel : refus de la mimésis, défense de la polychromie et autonomie de l'art ornemental*

Issue du contexte de crise des arts décoratifs de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la *Grammar of Ornament* est pourtant bien plus qu'un simple recueil de modèles. C'est l'un des agents du renouveau qui gagne la production britannique dans la décennie qui suit l'Exposition de 1851 et porte rapidement et de manière évidente, pour les contemporains du moins, à une amélioration esthétique de la production nationale que toute l'Europe envie. Revenant trente ans plus tard sur cette phase de transition, le *Journal of Decorative Art* s'arrête longuement sur le rôle fondamental joué par les théories de Jones et diffusées à travers son œuvre maîtresse, considérant que « nul facteur ne fut plus puissant dans l'influence de ce mouvement que la publication de cette œuvre »<sup>36</sup>. Si elle joue un rôle aussi important, c'est en grande partie parce que ses propositions théoriques se propagent de manière diffuse de par leur intégration dans le discours pédagogique du Department of Science and Art. Comme l'a très justement remarqué Carol Flores, l'impact de Jones sur la production de l'époque fut sans doute plus important que celui de John Ruskin<sup>37</sup>.

S'il fallait désigner le concept le plus influent parmi ceux proposés par Jones, ce pourrait être celui tenant à l'emploi conventionnel des fleurs et objet naturels (Proposition 13), véritable *mantra* de l'architecte britannique. Ce principe, qu'il jugeait « universellement suivi pendant les grandes périodes de l'art »<sup>38</sup>, pose l'ornement comme représentation stylisée et non naturaliste, fruit d'un procédé de simplification et de rationalisation qui met en avant sa structure géométrique, régulière et symétrique, comme le montrent la plupart des exemples de la *Grammar of Ornament*. Une ornementation non mimétique qui traduit les besoins d'une production mécanisée, de plus en plus industrialisée, où domine la répétition sérielle. Mais ce refus de la *mimésis* n'implique pas, comme nous l'avons vu, le rejet de la nature, bien au contraire. La nature, en particulier dans sa manifestation végétale, est au cœur de la philosophie de Jones et du Department of Science and Art. L'œuvre de Christopher Dresser, considéré comme le plus fameux produit de l'école de Londres et l'héritier spirituel de Jones, en est la parfaite illustration<sup>39</sup>. Pionnier de l'art botanique, Dresser dessine pour le dernier chapitre de la *Grammar of Ornament* la planche 98 (voir pl. XXIII) qui présente une composition de spécimens botaniques déconstruits et analysés selon une approche architecturale, en « plans

et élévations »<sup>40</sup>, mettant en évidence leurs caractéristiques séquentielles et géométriques, approche structurelle de la nature et souci de la stylisation des formes qu'il affirmera dans ses enseignements ou à travers ses nombreuses publications, et qu'il saura mettre en pratique dans ses propres créations décoratives, à la vigueur géométrique bien reconnaissables.

Ce refus de la copie directe de la nature, de l'étude du détail individuel en faveur d'une généralisation des formes qui opposera naturellement Jones à Ruskin, va néanmoins profondément marquer les esprits de la génération suivante, même chez des personnalités à priori fort éloignée du groupe de South Kensington et de sa tendance industrielle. Il en est par exemple ainsi de William Morris, figure inspiratrice du mouvement Arts & Crafts, qui possède un exemplaire de la *Grammar of Ornament*<sup>41</sup> mis à profit pour ses conférences. À la vision passéiste de Ruskin, Morris combine un amour de la stylisation des formes et un fonctionnalisme naissant, empreint d'un enthousiasme *jonésien* pour les arts non occidentaux, et en particulier islamiques<sup>42</sup>. Le fervent admirateur des tapisseries médiévales et du travail artisanal peut ainsi inviter à prendre exemple sur les modèles préservés au musée de South Kensington et à étudier leurs précieux textiles islamiques. Cet ornement non naturaliste garde toute sa force symbolique, l'Orient islamique se transformant en lieu de préservation idéalisé d'une société préindustrielle, à la fois esthétiquement et moralement supérieure, même si chaque jour plus menacée par les avancées technologiques imposées par les puissances colonisatrices<sup>43</sup>.

Intégrées, digérées par la nouvelle génération, les idées de la *Grammar of Ornament* se reconnaissent facilement dans les écrits de la seconde moitié du siècle, comme chez Charles Eastlake, qui, dans son très populaire *Hints on Household Taste* (1868), affirme que « c'est un principe établi dans la théorie du design, que l'art décoratif est dégradé lorsqu'il passe à une imitation directe des objets naturels »<sup>44</sup>. Ou encore chez Walter Crane, qui, en 1900, dans *Line and Form*, soutient que la chose importante pour le décor des parois est de n'y trouver « rien qui dérange la planéité et le repos »<sup>45</sup>. Ces citations et reprises, souvent indirectes et rarement avouées, pourraient se multiplier et ne se limitent pas à la seule Grande-Bretagne. Ainsi, lorsque Charles Blanc relate dans sa *Grammaire des arts décoratifs* (1881) une rencontre avec Jones, qu'il désigne comme « le grammairien de l'ornement en Angleterre », il le présente comme le tenant de l'ornement stylisé, comme celui qui « voulait que la muraille restât, sous le papier peint, une surface plate, et que le papier ne représentât aucun objet dessiné d'après la nature »<sup>46</sup>. Un passage de la copie servile à l'invention qui ne se fera toutefois pas sans peine, comme en témoigne la propre production de Jones, encore essentiellement prisonnière de l'éclectisme, même si certaines de ses compositions pour papier peints et textiles, jouant avec des formes naturalistes stylisées, annoncent parfois les développements de l'art nouveau<sup>47</sup>.

À ce rejet de la *mimésis* se joint une défense de la couleur. Partant d'une reconstruction idéalisée de la polychromie de la forteresse nasride, emprunte de



scientisme et non dénuée de mysticisme<sup>48</sup>, Jones se projette vers l'avenir et envisage un futur, encore lointain sans doute, où la couleur aura reconquis sa fonction symbolique et pourra être envisagée comme une science exacte, ses lois pouvant être enseignées comme celle de la composition musicale. La reconstitution de la polychromie du monument andalou, présentée de manière affirmative et déclamatoire à travers les planches de *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* va d'ailleurs rapidement imposer à l'imaginaire collectif une vision du palais fondée sur les trois couleurs primaires, avec l'emploi de l'or remplaçant le jaune. Une harmonie colorée qui prendra vie à travers la restauration de l'édifice lui-même par Rafael Contreras<sup>49</sup>, et qui se diffusera internationalement à travers les écrits populaires de Washington Irving et la littérature décorative<sup>50</sup>. Mais l'amour de Jones pour la couleur ne pouvait se limiter au passé et la défense de la polychromie traverse toute son œuvre, de la décoration du Crystal Palace de 1851 aux *Architectural Courts* de Sydenham, des planches de la *Grammar of Ornament* aux verres colorés du magasin Osler, créant des atmosphères féeriques (pl. LXXXIII). Son application mesurée et rationnelle paraîtra parfois trop inflexible et mécanique<sup>51</sup> et sera en partie contestée par l'avancée des progrès scientifiques à partir des années 1870<sup>52</sup>, mais éclosa près d'un demi-siècle plus tard dans l'esthétique de De Stijl et du Bauhaus.

Finalement, la contribution la plus originale de la *Grammar of Ornament* demeure sans doute celle d'avoir aidé à imposer l'ornement comme un art autonome, objet de l'histoire de l'art. Le libérant de ses obligations conceptuelles vis-à-vis de la peinture et de la sculpture, Jones l'envisage comme un art non mimétique, mais de nature abstraite et interprétative, un art qui se développe de manière architecturale, tout en étant lui-même indépendant de l'architecture. Un art instinctif, primordial, intimement lié à la nature humaine, comme Jones et Semper surent l'exposer dans les mêmes années. Il est indéniable que les idées des deux architectes sur les origines de l'ornement, le lien entre art textile, abstraction et géométrie se croisent et s'interpellent. Mais l'ornement de Jones reste tout à fait libre des contraintes techniques et matérielles, pouvant être conçu comme une simple combinaison formelle, par des jeux de lignes et de couleurs, fondée sur la géométrie, comme l'illustrent les motifs des planches de sa grammaire de l'ornement. Grammaire : le terme est magistralement choisi et affirme impeccablement son ambition théorique en faveur d'un art qui doit être compris comme un raisonnement constructif, éloigné de toute pensée éclectique. La justesse de ce choix terminologique se confirme par la quantité de grammaires de l'ornement ou des arts décoratifs qui lui succédèrent dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, inspirées par l'analyse des arts islamiques, comme chez Jules Bourgoïn ou, de nature plus générales, comme chez Charles Blanc<sup>53</sup>. Alois Riegl renouera avec cette vision dans son analyse de la forme décorative du rinceau végétal ; il en retracera le développement dans *Stilfragen* (1893), de l'ancienne Égypte aux arts islamiques<sup>54</sup>, ouvrira la voie à une théorie de la forme pure et conduira à l'éclosion d'un fervent dialogue entre ornement et abstraction au siècle suivant<sup>55</sup>.

## NOTES

<sup>1</sup> Voir par exemple : *The Athenaeum*, 4 avril 1857, pp. 441-442 ; *The Art-Journal*, février 1857, p. 67 ; *The Builder*, 7 mars 1857, p. 12.

<sup>2</sup> JONES [1856] 1863.

<sup>3</sup> *The Builder*, 20 décembre 1856, pp. 682-684 et 27 décembre 1856, pp. 694-696 et *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol. 15, 1857, colonnes 64-79.

<sup>4</sup> *The Builder*, 9 mai 1874, p. 384. Cité dans JESPERSEN 2008, p. 4.

<sup>5</sup> DARBY 1974, p. 363.

<sup>6</sup> La dernière en date est parue en 2016. Voir annexe.

<sup>7</sup> Des pistes de recherches ont été ébauchées dans CHRISTENSEN 1986 ; FLORES 2006, pp. 238-255.

<sup>8</sup> *American Literary Gazette*, 1<sup>er</sup> septembre 1869, p. 278 ; *American Bibliopolist*, juin-juillet 1869, p. 214.

<sup>9</sup> TURNER 1971, pp. 215-216 ; TURNER 1977, p. 7 ; SEKLER 1977, pp. 100-107 ; BROOKS 1997, pp. 27-31, 60-69 ; *Le Corbusier* 2002 ; FLORES 2006, p. 249-250. Le Corbusier mentionne la *Grammar of Ornament* dans *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui*, cité dans *Le Corbusier* 1988, pp. 128-131.

<sup>10</sup> ELIOT 1865, p. 125.

<sup>11</sup> AN. 1856a, p. 281.

<sup>12</sup> AN., « The Publications of Messrs. Day and Son », *The Art-Journal*, 1 Oct, 1856, XXII p. 320. L'auteur de l'article précise qu'au début, il avait été prévu d'employer 500 pierres lithographiques, mais que par la suite ce nombre avait été porté à 700, de façon à pouvoir utiliser jusqu'à 7 pierres par planches et garantir ainsi la qualité des illustrations.

<sup>13</sup> AN. 1856b, p. 61

<sup>14</sup> AN., « Owen Jones' "Grammar of Ornament" », *The Fine Arts, Quarterly Review*, Vol. I, juillet-octobre 1866, p. 236.

<sup>15</sup> Cette deuxième édition est vendue au prix de £ 5,5, soit près d'un quart de la première édition in-folio. Insertion publicitaire, *The Bookseller*, 31 mars 1865, p. 183. En France, le volume est vendu relié à 150 francs, auprès du libraire Cagnon. Insertion publicitaire, *La Revue des Deux Mondes*, XXXV<sup>e</sup> année, tome 57, 1<sup>er</sup> mai 1865.

<sup>16</sup> Dans les bibliothèques, c'est souvent cette deuxième édition qui se trouve, d'ailleurs faussement datée de 1856.

<sup>17</sup> Contrairement à ce que la littérature indique (par exemple JESPERSEN 2008, p. 5), les traductions française et allemande paraissent toutes deux chez Day & Son. Notons qu'il existe quelques différences entre la version anglaise et française, comme l'a remarqué Rémi Labrusse. La proposition 2 qui indique « Style in Architecture is the peculiar form that expression takes under the influence of climate and materials at command » est traduite par « Le style, en architecture, est la forme particulière que cette expression prend sous l'influence du climat, des mœurs, et des matériaux dont elle dispose » (italiques ajoutées). L'ajout du terme « mœurs » dans ce cas précis n'est pas une référence à Taine ou Viollet-le-Duc, comme on pourrait le penser, mais à Séroux d'Agincourt (SÉROUX 1810-1823, p. 7), auquel Jones se réfère déjà en juin 1852, lors de sa première conférence à Marlborough House, dans JONES 1863, pp. 5-6.

<sup>18</sup> VARELA BRAGA 2009.

<sup>19</sup> JESPERSEN 2008, note 22, p. 11.

<sup>20</sup> Pour une liste des différentes éditions de la *Grammar of Ornament*, voir annexe 1.

<sup>21</sup> Voir par exemple DURANT [1986] 1987, p. 15. Dans la catégorie des descendants directs de la *Grammar of Ornament*, il inclue également *Der Ornamentschatz* (1887) de Heinrich Dolmetsch, que nous préférons ne pas considérer comme tel, le texte étant peu présent dans le volume. Voir aussi DURANT 1976, p. 141.

<sup>22</sup> L'ouvrage paraît entre 1869 et 1873 et sera traduit en anglais et en allemand, et suivit d'une deuxième série de planches dès 1885.

<sup>23</sup> TÉTARD-VITTU 2009, p. 3.

<sup>24</sup> Le titre complet de l'ouvrage est : *L'ornement polychrome, cent planches en couleur, or et argent, contenant environ 2000 motifs de tous les styles, art ancien et asiatique, Moyen Âge, Renaissance, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle. Recueil historique et pratique, publié sous la direction de M. A. Racinet..., avec des notices explicatives et une introduction générale.*

<sup>25</sup> RACINET 1869-1873, p. 11.

<sup>26</sup> Voir VARELA BRAGA 2016.

<sup>27</sup> Racinet paraphrase notamment la proposition 4 de Jones. Voir par exemple RACINET 1869-1873, pp. 32, 36, 38. Jones n'est curieusement pas mentionné dans le chapitre sur l'ornement *mauresque*,

son nom apparaissant uniquement dans le chapitre sur l'ornement « arabe », dans RACINET 1869-1873, pp. 35 et 130.

<sup>28</sup> Les sources de l'*Ornement polychrome* sont aussi moins internationales, les motifs illustrés proviennent en grande partie de collections privées parisiennes.

<sup>29</sup> Racinet se permet toutefois quelques citations, non avouées, de Jones, comme par exemple les motifs grecs 14 et 16 de la planche 6, repris de la planche 22 de la *Grammar of Ornament*, et tend plus volontiers à intégrer des exemples d'ornements appliqués.

<sup>30</sup> Mais aussi dans des publications plus sectorielles, comme dans *L'art arabe d'après les monuments du Kaire, depuis le VII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle* (1869-77) de Prisse d'Avennes, dont la planche 44 s'inspire très clairement de la planche 31 de la *Grammar of Ornament*.

<sup>31</sup> Voir en particulier FLORES 2006 et CHRISTENSEN 1986.

<sup>32</sup> Voir par exemple DAVANZO POLI 1990 ou BUCCHETTI 1990, pp. 379-380.

<sup>33</sup> Voir notamment LABRUSSE 2011 ou ZUCCONI 2013.

<sup>34</sup> Voir CAPODIECI 1995, pp. 9-12.

<sup>35</sup> L'auteur prépare une étude sur l'importance de la *Grammar of Ornament* au château de Sammezzano. Pour des exemples de réemplois des planches de Jones dans le monde ottoman, voir MCSWEENEY 2015, pp. 58-61. Au sujet de la fortune des planches mauresques dans un plus large contexte, voir GIESE et VARELA BRAGA (à paraître, 2018).

<sup>36</sup> « no one factor was more potent in influencing this forward movement that the publication of the work », dans AN. 1881, p. 27.

<sup>37</sup> FLORES 2006, p. 247.

<sup>38</sup> GO, p. 6 (proposition 13).

<sup>39</sup> Sur Jones et Dresser, voir en particulier FLORES 2006, pp. 238-242. Voir aussi : HALÉN 1990, pp. 19-31 ; HALÉN 1991 ; DURANT 1993, p. 11 ; *Christopher Dresser* 2004, NEWTON 2005 et LYONS 2005, pp. 16-17.

<sup>40</sup> GO, chapitre 20, planche 98.

<sup>41</sup> DARBY 1974, p. 329 et FLORES 2006, p. 247.

<sup>42</sup> LABRUSSE 2001, pp. 212-213.

<sup>43</sup> MORRIS 1893, pp. 30-33.

<sup>44</sup> « it is an established principle in the theory of design, that decorative art is degraded when it passes into a direct imitation of natural objects », dans EASTLAKE [1868] 1969, pp. 67-68.

<sup>45</sup> « nothing to disturb the flatness and repose », dans CRANE 1900, p. 206.

<sup>46</sup> BLANC 1881, p. 77.

<sup>47</sup> Plusieurs projets de Jones sont conservés au V&A et ce matériel est encore peu exploré. Sur Jones précurseur de l'art nouveau : TSCHUDI MADSEN 1956, pp. 166 et 189 ; CHAMPIGNEULLE 1972, pp. 43 et 46.

<sup>48</sup> DARBY et VAN ZANTEN 1974, p. 73.

<sup>49</sup> Le rapport entre Jones et Contreras doit encore faire l'objet d'une étude approfondie. Sur Contreras voir HEREDIA MORENO 1999.

<sup>50</sup> IRVING 1865, pp. 64-66, RACINET 1869-1873, p. 36, CRANE [1898] 1920, p. 186, MELANI 1888, texte de la planche 26.

<sup>51</sup> Par exemple Eastlake [1868] 1969, pp. 130-131 critique « Chevreul, and others who have given scientific reasons for their various theories – who teach that blue is best suited for concave surfaces, and yellow for those which are convex – that the primary colours should be used on the upper portions of objects, and the secondary and tertiary on the lower », se référant aux propositions 17 et 21 de la *Grammar of Ornament*.

<sup>52</sup> Dans les années 1870, les théories de Field sont perçues comme obsolètes, comme l'indique BRETT 1986b, p. 347. En 1874, le physicien allemand Wilhelm von Bezold les réfute sévèrement et s'étonne notamment du fait que Jones les aient acceptées dans la GO, dans VON BEZOLD [1874] 1876, p. 190.

<sup>53</sup> Voir chapitre 3.

<sup>54</sup> Riegl emploie des images de la *Grammar of Ornament* pour illustrer son traité. Voir : FRANK 1997, p. 70.

<sup>55</sup> La littérature sur la question est vaste. Signalons WORRINGER 1907, ROQUE [2003] 2007, pp. 352-369 et *Ornament and Abstraction* 2001.

## Conclusion : un *opus magnum* de l'ornement

Parue à Londres en 1856, la *Grammar of Ornament* d'Owen Jones pose l'ornement comme un objet théorique à part entière. L'ouvrage n'est nullement le reflet fidèle des idées développées dans les cercles du Department of Practical Art d'Henry Cole, même si son auteur y demeure sans aucun doute très lié. Ce qui le distingue est l'intuition d'un art ornemental théorique : libre des obligations conceptuelles vis-à-vis des autres arts, des contraintes techniques par rapport aux matériaux qui le constituent, et des dettes stylistiques au regard des formes assumées dans l'histoire. En effet, Jones fait dépendre l'ornement exclusivement de lois de compositions formelles, de matrices géométriques, issues de lois morphologiques des organismes naturels et en particulier végétaux. Mais ce n'est pas tout : pour Jones, l'aptitude à l'ornement apparaît comme innée, instinctive et donc comme la première expression formelle de l'homme, préexistante à celle de tout autre art. Si l'ornement perd ce rôle de *complementum* des arts qui lui a été assigné dès l'époque d'Alberti, et s'il constitue la forme originelle de l'expression humaine, alors il peut se transformer dans la matrice formelle, absolue et élémentaire de tout art visuel. Cela se traduit dans les planches de la *Grammar of Ornament* en un répertoire de motifs fondés sur des lignes géométriques et des couleurs fortes, essentiellement bidimensionnels et sans clair-obscur : c'est-à-dire des motifs abstraits, dénués de volume ou de consistance matérielle. Tel est, à notre avis, le caractère historique le plus remarquable et original de la *Grammar of Ornament*, comme l'avaient déjà compris Ernst Gombrich ou Isabelle Frank.

Cette étude est toutefois allée au-delà d'une confirmation générique de la nature formelle de l'ouvrage. Elle a en effet reconstruit dans le détail les caractéristiques intellectuelles et les différents passages grâce auxquels l'architecte anglais est arrivé à sa conception révolutionnaire de l'ornement. La complexité de l'*instrumentarium* de Jones a été mise en lumière, à commencer par l'expérience bien connue de la première Exposition universelle de Londres qui lui permet de s'affirmer sur la scène artistique nationale et internationale, mais lui offre surtout l'occasion de s'insérer de plain-pied dans le débat qui touche alors l'ornement et les arts décoratifs. Face au sentiment de perte provoqué par la vision chaotique des produits occidentaux, interprété comme un signe de décadence, Jones et ses collègues réformateurs s'interrogent sur la manière de retrouver, à travers l'ornement, une unité esthétique signifiante. La re-

cherche de principes fondamentaux est de fait l'un des thèmes les plus urgents du débat sur les arts industriels, en particulier dans le milieu du Department of Practical Art. Jones apparaît alors comme l'un des défenseurs d'une unité esthétique contemporaine, liée à l'emploi des matériaux modernes et refusant toute idée de *revival* stylistique.

Mais c'est surtout la reconstruction du palais à Sydenham, à partir de l'année suivante, qui lui offre un dispositif idéal pour établir une séquence chronologique de styles unitaires, dont les caractéristiques apparaissent comme intensifiées et homogénéisées par la mise en scène des cours et l'emploi de la couleur. Le musée de Sydenham représente une importante expérimentation muséographique qui propose une séquence originale et non héliocentrique de l'histoire de l'art qui s'avère extrêmement importante pour l'élaboration du volume. Cette expérience lui permet de résoudre la suite chronologique des styles ornementaux. Par ailleurs, comme dans la *Grammar of Ornament*, les diverses salles du musée de Sydenham ne cherchent pas à restituer l'idée d'un processus historique organique liant les styles entre eux, qu'il soit de nature dialectique ou évolutive, aspect fondamental pour la compréhension de la théorie de Jones.

Malgré ces points communs, il serait toutefois erroné de voir l'ouvrage comme une version de papier du musée de Sydenham. Les planches n'illustrent que très peu de motifs provenant du Crystal Palace. De manière plus significative encore, dans son répertoire, l'architecte-décorateur ne cherche pas à évoquer, style par style, une période ou une culture déterminée, à l'inverse de ce qu'il fait à Sydenham. Le volume peut encore moins être perçu comme une version portable du Museum of Ornamental Art de South Kensington.

La *Grammar of Ornament* naît des rapports que son auteur entretient avec le Department of Practical Art, mais ne peut toutefois en être considérée comme sa seule expression directe, et encore moins comme le seul résultat de ses contacts avec le cercle de Cole. Ce n'est pas un projet officiel de l'école mais une initiative privée. Bien que Jones appartienne de manière indéniable à ces milieux réformateurs, liés au pragmatisme anglo-saxon et à la vision utilitaire de Jeremy Bentham, le livre naît et se développe selon une ligne de pensée autonome. Cette dernière conduit l'architecte à atteindre une position originale qui n'a rien à voir avec l'utilitarisme. Ce n'est du reste pas un hasard si les pré-supposés conceptuels de la *Grammar of Ornament*, c'est-à-dire l'idée que l'ornement est une expression instinctive de l'homme et que ses lois de combinaisons formelles sont valables pour toutes les époques et pour toutes les cultures, deviendront par la suite le patrimoine de nombreuses avant-gardes, à travers le filtre germano-autrichien de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Il n'est toutefois pas facile de définir les ambitions originales de la *Grammar of Ornament*, et cela pour plusieurs raisons. Tout d'abord, parce que ces objectifs semblent se modifier au cours de sa formation, mais également parce que les desseins admis par Jones ne correspondent ni avec le résultat visible de l'œuvre ni avec sa réception historique. En concevant la *Grammar of Ornament*, Jones prend certainement position du côté des réformateurs, manifes-

tant, tout comme eux, un effort pour rechercher des formes ornementales que la société moderne pourra s'approprier et qui conviendront à ses moyens de productions mécaniques et industriels. Il possède d'ailleurs les caractéristiques individuelles et personnelles d'un suiveur, ce qui le différencie notamment de l'inquiétude intellectuelle d'un John Ruskin ou même d'un Gottfried Semper. Jones est un intellectuel parfaitement intégré dans le système social et institutionnel de son époque, ce qui n'est pas sans conséquence pour l'élaboration du livre et qui sans doute explique également le fait qu'il soit aujourd'hui bien moins connu que ses deux contemporains. La *Grammar of Ornament* s'offre à la société industrielle britannique en se proposant d'en réformer un élément spécifique – l'ornement – à partir de l'intérieur, sans traumatismes ni révolution d'ordre culturel, ou encore moins politique.

Mais il doit aussi se confronter à la nature éditoriale de son œuvre, un aspect qui n'entre pas en relation avec la didactique du Department de Cole : l'ouvrage doit s'imposer sur le marché privé et institutionnel, britannique et européen, grâce à des qualités qui le distinguent des précédentes publications sur le sujet. Ce fait, qui n'a guère été pris en considération par l'historiographie, peut expliquer plusieurs des choix de la *Grammar of Ornament*, à commencer par la prédominance de l'image sur le texte, mais aussi l'emploi de la couleur, l'uniformisation graphique des planches et leur structure nettement classificatoire qui en facilite la consultation. Livre portant sur l'ornement, la *Grammar of Ornament* est ainsi elle-même un produit ornemental à la qualité artisanale très élevée. Le choix même du titre de *grammaire* peut être vu comme le résultat de considérations éditoriales, afin de distinguer l'ouvrage des précédentes *Analysis* ou *Encyclopedias* issues dans les mêmes années. Les publications antérieures apparaissent ainsi pour Jones comme des œuvres incomplètes, dénuées d'organicité expositive et théoriquement empiriques. Aux purs répertoires graphiques, comme ceux de Charles-Ernest Clerget ou Henry Shaw, manquait une forme de séquence historique ou de réflexion formelle ; aux manuels historiques, comme celui de Ralph Nicholson Wornum, l'exemplarité d'un répertoire visuel étendu.

Intégrant la tendance réformiste, Jones désire lui aussi recomposer l'unité des arts décoratifs, mais selon une perspective totalement différente de celle de Wornum qui, dans l'*Analysis of Ornament* (1856), aborde l'ornement comme un phénomène historique qui évolue dans le temps<sup>1</sup>. Jones a de son côté l'ambition de constituer une théorie universelle de l'ornement, fondée sur des principes intemporels qui gouvernent la composition de quelques motifs ; ces principes ne sont, selon lui, pas de nature historique, culturelle, matérielle ou technique, mais purement formelle. Son objectif est ainsi similaire à beaucoup d'autres entreprises intellectuelles de son époque : chercher à redonner un sens unitaire à une matière qui, à travers l'expansion des techniques et des produits humains, semble l'avoir perdu. La manière selon laquelle il tente d'y parvenir, à travers une approche dérivée des sciences naturelles, et en particulier de la botanique, est également caractéristique du moment de transition dans lequel il vit. Il s'agit d'opérer une drastique manipulation sur la multipli-

cité des produits humains – dans ce cas sur les ornements – qui sont sélectionnés, élaborés, et uniformisés afin de se conformer aux principes grammaticaux et formels desquels ils seraient issus.

Un deuxième élément, de caractère opératif, le différencie de Wornum, qui est avant tout un historien de l'art. Le traité-répertoire de Jones ne consiste pas seulement en une œuvre théorique ou de divulgation, mais représente également un instrument intellectuel conçu pour stimuler la création de nouvelles expressions ornementales, adaptées à la civilisation moderne et industrielle. L'insistance sur un système absolu de principes, c'est-à-dire une *grammar*, lui permet d'exonérer l'ornement contemporain de l'obligation de l'imitation qui en bloque le développement, en le libérant aussi bien de l'imitation des styles historiques que de la *mimésis* des formes naturelles.

Sur ces bases, Jones décide de composer un *opus magnum* – ou plutôt *maximum* – qui unit en un seul grand volume, conçu comme une œuvre décisive, un traité de théorie de la forme et un *corpus* de motifs ornementaux étendu aux meilleures expressions de tous les temps, et ordonné par aires stylistiques selon une séquence à la fois chronologique et culturelle. Le choix même du titre, *Grammar*, est emblématique. La référence métaphorique à la linguistique est essentielle et connaît une très grande vogue à l'époque. Rappelons que le terme de grammaire est souvent employé entre la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle pour des manuels qui illustrent les principes élémentaires de n'importe quel art ou technique. Comme la récente historiographie l'a déjà établi et comme nos recherches l'ont confirmé, c'est en ce sens que Jones l'utilise. Pour lui, la grammaire est synonyme de code, c'est-à-dire d'un système de règles formelles dérivées de l'observation de la nature, que l'art ornemental doit suivre en tant que lois invariables. Le terme de grammaire, lui, est en outre utile pour se distinguer de la précédente littérature sur l'ornement et pour lui permettre de souligner son ambition théorique face aux publications concurrentes. Les grammaires visuelles de George Field, Humbert de Superville ou, dans une moindre mesure, de Frédéric de Portal, apparaissent comme des études intéressantes du point de vue formel, mais ne se dédient tout simplement pas à l'ornement. Il semble bien difficile, mis à part le cas de Field, de les considérer comme significatives pour le développement de la *Grammar of Ornament*.

Entre 1851 et 1852, Jones envisage de composer une œuvre complète sur l'ornement qui agisse sur deux niveaux : à travers un discours clair qui énonce les principes universels des arts décoratifs et à travers une récolte d'*exempla* graphiques qui offre au lecteur – qui n'est pas nécessairement un étudiant ou un professionnel – une *summa* plus ou moins complète de l'ornement de toutes les cultures humaines. Suivant cette double articulation, le volume énonce premièrement les trente-sept principes de manière affirmative et non argumentée pour en permettre une assimilation aisée ; par la suite, Jones expose le répertoire des *exempla* qui – théoriquement expression des principes à peine énoncés – se sont succédés à partir de l'âge pré-historique des « tribus sauvages »<sup>2</sup> jusqu'à l'ornement soi-disant italien d'empreinte raphaélesque.

Les propositions théoriques sont rédigées en grande partie entre 1851 et 1852 et expriment les idées qui appartiennent déjà au patrimoine du Department of Practical Art. Ces dernières énoncent les lois de compositions formelles sans aborder la question de l'histoire de l'ornement, malgré le fait que la seconde *proposition* soutienne que les formes architecturales, et donc implicitement aussi décoratives, sont l'expression matérielle de l'âge qui les a créées. Quand Jones pose les *propositions*, il semble ainsi être encore convaincu que l'ornement est une discipline soumise à la logique et aux lois de l'architecture. Cette idée l'aide par ailleurs à établir l'indépendance de l'ornement par rapport aux techniques imitatives des arts picturaux et sculpturaux, pas conceptuel fondamental qui lui permet de proclamer la nature essentiellement abstraite de l'ornement.

Lorsque Jones passe du niveau axiomatique et textuel des *propositions* au niveau du discours visuel des planches, il est alors contraint de se confronter à la variété des expressions historiques ornementales. Les centaines de motifs qui s'accumulent sur les planches, en partie grâce à la participation de plusieurs collaborateurs, doivent être organisées. Il les ordonne, dans le temps et dans l'espace, selon un *instrumentarium* conceptuel qui dérive essentiellement de sa double expérience muséale et expositive du Crystal Palace, d'abord en 1851 et puis entre 1852 et 1854. C'est en fait surtout le musée de Sydenham qui lui suggère l'idée de disposer le répertoire en compartiments stylistiques, chacun doté de sa propre cohérence formelle, mais sans grande relation – c'est-à-dire sans relation historique significative – avec les autres styles. C'est également Sydenham qui lui offre une séquence de style à la fois chronologique et fondée sur un jeu d'oppositions entre cultures qu'il saura adapter à son ouvrage. Si les lois de l'ornement sont innées et instinctives, si elles trouvent un fondement anthropologique et naturel, alors elles ne se manifestent pas dans l'histoire selon un processus de perfectionnement évolutif. Les principes originels sont ainsi visibles, déjà dans leur plein épanouissement, même dans les tatouages des cannibales. L'ornement atteint les sommets de sa qualité seulement au sein de conditions historiques très particulières et difficilement réitérables, dans des aires culturelles distantes entre elles, tant dans le temps que dans l'espace : à l'époque presque mythique des pharaons d'Égypte ; dans la Grèce classique ; dans l'art nasride de l'Espagne islamique ainsi que dans l'austère et pieux Moyen Âge chrétien (qui s'étend en réalité sur plus de cinq siècles et dans des aires culturelles très variées).

Ses choix ne sont pas du tout prévisibles et habituels : le refus radical de la progression historique se confronte à la prédominance intellectuelle du schéma dialectique et évolutif présent dans l'historiographie hégélienne et positiviste, et il suffit de comparer sa pensée avec celle de Semper pour comprendre la singularité de sa position. Il refuse en outre de classer les motifs par matériau et technique d'exécution, comme cela est la coutume dans la didactique des écoles d'arts décoratifs, au Department of Practical Art et dans le Museum of Ornament Art : l'ornement est forme pure, abstraite non seulement de la copie de la nature mais également de la matière dans laquelle il est exécuté.



Il est essentiellement plat, tout au plus en bas-relief, de manière à se libérer de ses dernières et plus intimes qualités naturelles : le poids et la tridimensionnalité.

Quelles qu'aient été ses intentions, le processus d'élaboration des planches de la *Grammar of Ornament* le conduisent ainsi à contredire les deux premières *propositions*, les plus générales et axiomatiques, selon lesquelles les arts décoratifs « naissent de l'architecture et ils en dépendent »<sup>3</sup> ; cette dernière assumant ses formes historiques « sous l'influence du climat et des matériaux à disposition »<sup>4</sup>. Nous avons vu que toute référence à l'architecture disparaît des planches pour ne figurer que là où, au contraire, Jones souhaite souligner les défauts d'un style ornemental, comme dans le cas des chapitres dédiés à l'ornement romain et Renaissance. Ce fait est très important. L'asservissement de l'ornement à l'architecture, postulé dans la première proposition de l'ouvrage, était une idée très commune dans la culture artistique européenne du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, et non seulement dans le milieu de Cole. Le fait que Jones soit ensuite porté à contredire ce principe apparaît comme d'autant plus significatif. Il est possible – même probable – qu'il ait changé d'opinion après les conférences tenue à Londres en 1853 par Semper, ou – moins vraisemblablement – qu'il soit parvenu à cette conclusion à partir des idées de William Dyce. Dans tous les cas, l'affranchissement des arts décoratifs de l'architecture qui se manifeste sur les planches de la *Grammar of Ornament* et dans le texte introductif des chapitres, et qui est explicitement formulée à la fin du volume, permet à notre architecte de constituer l'ornement en tant que discipline autonome, dotée de ses propres statuts indépendants.

En tant qu'art autonome, l'ornement a droit à sa propre grammaire, c'est-à-dire à son propre code, que Jones expose non seulement dans le texte des *propositions* (de la 4 à la 34) mais surtout sur les planches, où il déploie, avec grande habileté, des instruments de rhétorique visuelle. Les motifs singuliers sont ainsi récoltés de façon à en censurer le plus possible les représentations anthropomorphes et zoomorphes qui constituent pourtant une grande partie du *corpus* ornemental occidental. Ils sont ensuite uniformisés graphiquement pour en extraire leurs caractéristiques matérielles résiduelles : ils sont découpés, réduits à des dimensions standardisées, aplatis, recolorés et pour finir, placés sur une grille visuelle fortement géométrisée, de façon à en éliminer le plus possible toute trace d'individualité. Ce n'est toutefois pas la technique rhétorique du fragment évocateur (comme par exemple chez Pirro Ligorio ou Piranesi) qui d'ailleurs apparaît seulement pour le style romain, comme anti-modèle.

Jones est avant tout un homme de l'image et sa grammaire est essentiellement visuelle. Certes, les planches favorisent la copie indiscriminée des motifs qui y sont reproduits, allant à l'encontre des intentions de l'auteur qui veut justement lutter contre l'emploi des formes du passé. Mais ce serait oublier qu'elles ne constituent pas des transcriptions documentaires, mais une traduction codifiée des motifs. En les copiant, l'artisan victorien contribue ainsi, malgré lui, à diffuser le langage visuel particulier, géométrique et schématique, défendu par Jones et ses amis réformateurs. Plus encore que les *propositions*, ce

sont bien les planches de la *Grammar of Ornament* qui ont permis, de manière étendue et diffuse, de modifier à la base l'art ornemental de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans leur composition, qui ne constitue pas un fait purement visuel ou éditorial mais essentiellement un discours cognitif, il est possible que Jones se soit inspiré du modèle taxinomique des sciences naturelles, et surtout botanique, lequel met en scène une classification morphologique des espèces, selon leurs caractéristiques externes. Ce fait est certainement important et lié à la relation très forte qu'il établit entre les lois formelles de l'ornement et les lois de la nature organique, aspect très développé au Department de Cole. Toutefois, le rôle de la botanique dans la classification utilisée dans la *Grammar of Ornament* nous apparaît comme surévalué. S'il est vrai que le dernier chapitre est entièrement dédié aux motifs végétaux et non aux ornements, il est également vrai qu'il manque à l'ouvrage une classification – encore aristotélicienne – par ensembles et sous-ensembles (classe, famille, genre, espèce, etc.), caractère essentiel de toute véritable taxinomie.

Entre le niveau des *propositions* et celui des planches, dont chacun développe l'idée d'une grammaire générale des formes ornementales selon ses propres instruments rhétoriques, se trouve un troisième niveau discursif qui cherche à faire le lien entre les deux autres, mais sans y parvenir tout à fait. Il s'agit des textes des chapitres écrits seulement pour les trois-quarts par Jones. Ces textes devraient décrire les planches, les commenter et surtout chercher à former des liens entre les différents chapitres, de manière à créer une lecture croisée, logique et historique, de la séquence de styles. Dans certains cas, mais rarement (comme pour l'ornement *mauresque*), Jones les emploie pour approfondir les axiomes des propositions initiales, explicitant leur discours et les rendant ainsi plus clairs. Il rend alors manifeste la tentative d'unir l'analyse formaliste horizontale et synchronique – dans le sens saussurien du terme – réalisée dans les propositions théoriques, avec la vision verticale et diachronique que la séquence chronologique des styles comporte inévitablement. Pour cela, il se réfère à une tradition totalement étrangère aux répertoires de motifs et dérivée des manuels d'histoire de l'art, opérant un collage entre des pratiques très diverses.

Comme le cas de l'ornement arabe l'a montré, cette opération ne réussit pas tout à fait : dans la *Grammar of Ornament*, ce qui prévaut est l'idée synchronique d'un ornement absolu, produit de lois formelles immuables et naissant de l'homme à partir de l'exemple de la nature. Probablement impressionné par Semper, Jones conçoit l'ornement comme la première expression artistique humaine, expression qui assumerait dès le départ des formes purement abstraites. La séquence diachronique des styles n'est donc pas une ligne historique continue, ni une chaîne d'anneaux, mais une succession de points, dont chacun est complet en lui-même : un paradigme historiographique original qui se distingue nettement des narrations historicistes ou dialectiques contemporaines, y compris de celle de Semper. En plus de se trouver libéré de la nécessité d'imiter les formes naturelles, de la contrainte des matériaux et des tech-

niques d'exécution, de la subordination à l'architecture et aux autres arts, l'ornement se trouve même affranchi de l'obligation de suivre les lignes inéluctables de l'Histoire. Cette position ne pouvait que se heurter au rejet de John Ruskin, lequel ne veut pas le concevoir comme un élément esthétique autonome, mais le considère au contraire comme l'expression morale et culturelle d'un peuple.

De cette manière, et en raison de son antériorité à toute autre manifestation artistique, l'ornement peut constituer un embryon en mesure de générer de nouvelles formes artistiques, fondées sur l'analyse des principes naturels et plus adaptées à la culture contemporaine. Tel est probablement l'héritage majeur que la *Grammar of Ornament* a transmis à la culture artistique occidentale.

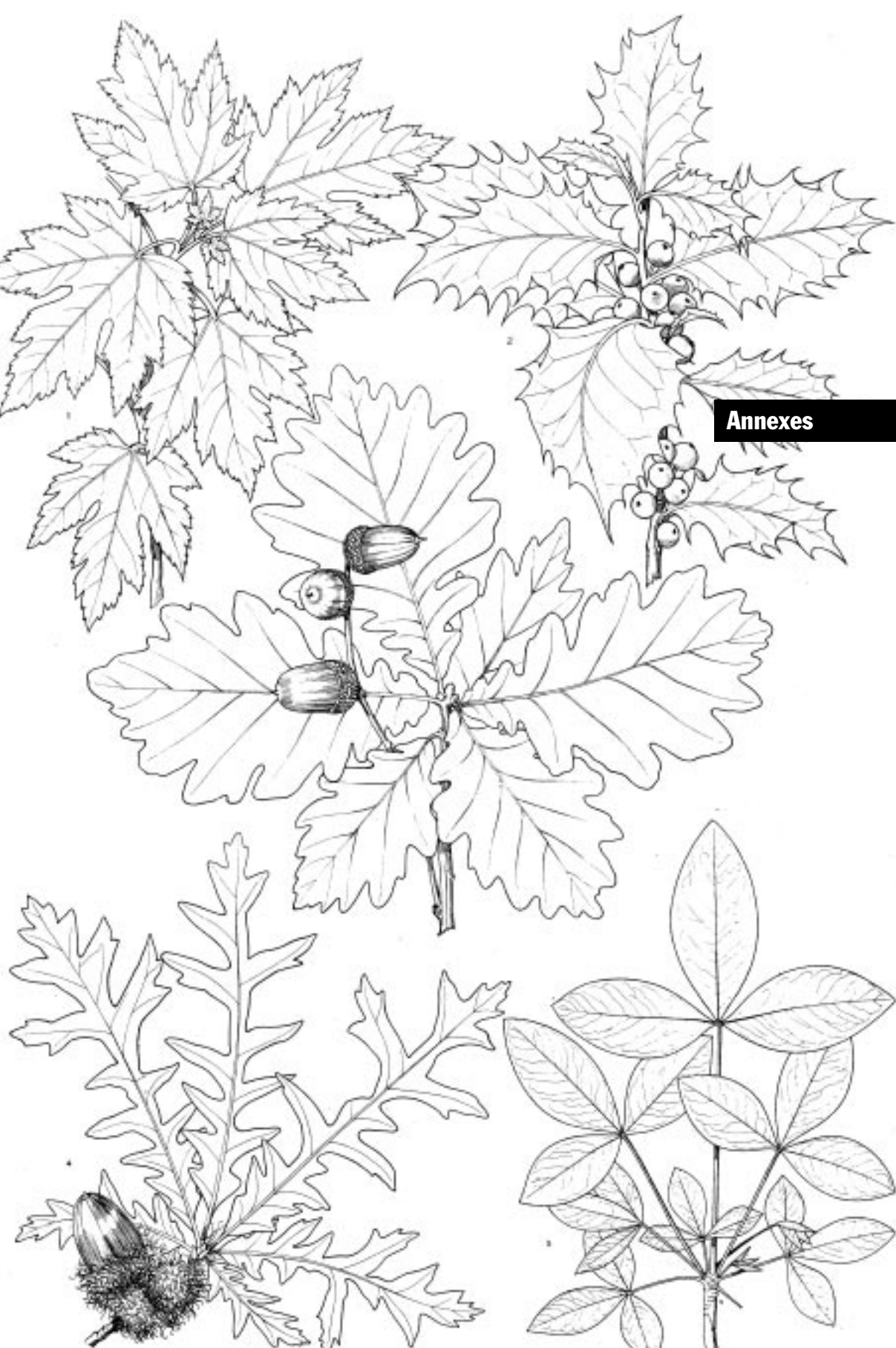
#### NOTES

<sup>1</sup> WORNUM 1856.

<sup>2</sup> « savage tribes », dans *GO*, p. 13.

<sup>3</sup> « arise from, and should properly depend upon, Architecture », dans *GO*, p. 5.

<sup>4</sup> « under the influence of climate and materials at command », dans *GO*, p. 5.



Annexes

## ANNEXE 1

### Éditions de la *Grammar of Ornament*

- 1<sup>ère</sup> édition – Day & Son, Londres, 1856. Folio impérial, illustrée de cent planches. £ 19,12.  
Initialement parue en vingt-cinq numéros, chacun comprenant quatre planches chromolithographiques, le texte étant issu tout au long de l'année.
- 2<sup>ème</sup> édition – Day & Son, Londres, 1864. In-4°, illustrée de cent douze planches. £ 5,5.  
Traduction française : 1865.
- 3<sup>ème</sup> édition – Bernard Quaritch, Londres, 1868. In-4°, illustrée de cent douze planches. £ 5.  
Traduction allemande : 1868.
- 4<sup>ème</sup> édition – Bernard Quaritch, Londres, 1876-1878. In-4°, illustrée de cent douze planches.
- 5<sup>ème</sup> édition – Bernard Quaritch, Londres, 1910. In-4°, illustrée de cent douze planches.
- 6<sup>ème</sup> édition – Bernard Quaritch, Londres, 1912. In-4°, illustrée de cent douze planches.
- 7<sup>ème</sup> édition – Van Nostand Reinhold Co., New York, 1972. In-4°, illustrée de cent douze planches.  
Fac-similé de la 4<sup>ème</sup> édition de Bernard Quaritch.
- 8<sup>ème</sup> édition – Van Nostand Reinhold Co., New York, 1982. In-4°, illustrée de cent douze planches.
- 9<sup>ème</sup> édition – Dover Publications, New York, 1987. Contient seulement la reproduction en fac-similé (de la 4<sup>ème</sup> édition ?) des cent planches chromolithographiques.
- 10<sup>ème</sup> édition – Octavo Editions, Oakland, 1998. CD-ROM, reproduisant l'édition de 1856, et comprenant des planches de l'édition de 1868. Commentaires de Ruari McLean.
- 11<sup>ème</sup> édition – Dorling Kindersley, Londres, 2001. Édition entièrement modifiée, les motifs des planches ayant été recomposées en plusieurs pages. Préface et commentaires de Iain Zaczeck.
- 12<sup>ème</sup> édition – L'Aventurine, Paris, 2001. Reproduction de l'édition de 1865. Préface de Jean-Paul Midant.  
Rééditée en 2008.
- 13<sup>ème</sup> édition – Princeton University Press, Princeton 2016. Planches recomposées.  
Préface de Iain Zaczeck.

## ANNEXE 2

### Liste des principes théoriques de la *Grammar of Ornament*

General Principles in the Arrangement of Form and Colour, in Architecture and the Decorative Arts, which are advocated throughout this work

#### GENERAL PRINCIPLES

##### *Proposition 1*

The Decorative Arts arise from, and should properly be attendant upon, Architecture.

##### *Proposition 2*

Architecture is the material expression of the wants, the faculties, and the sentiments, of the age in which it is created.

Style in Architecture is the peculiar form that expression takes under the influence of climate and materials at command.

##### *Proposition 3*

As Architecture, so all works of the Decorative Arts, should possess fitness, proportion, harmony, the result of which is repose.

##### *Proposition 4*

True beauty results from that repose which the mind feels when the eye, the intellect, and the affections, are satisfied from the absence of any want.

##### *Proposition 5*

Construction should be decorated. Decoration should never be purposely constructed.

That which is beautiful is true ; that which is true must be beautiful.

#### ON GENERAL FORM

##### *Proposition 6*

Beauty of form is produced by lines growing out one from the other in gradual undulations : there are no excrescences ; nothing could be removed and leave the design equally good or better.

#### DECORATION OF THE SURFACE

##### *Proposition 7*

The general forms being first cared for, these should be subdivided and ornamented by general lines ; the interstices may then be filled in with ornament, which may again be subdivided and enriched for closer inspection.

*Proposition 8*

All ornament should be based upon a geometrical construction.

## ON PROPORTION

*Proposition 9*

As in every perfect work of Architecture a true proportion will be found to reign between all the members which compose it, so throughout the Decorative Arts, every assemblage of forms should be provided on certain definite proportions ; the whole and each particular member should be a multiple of some simple unit.

Those proportions will be the most beautiful which it will be most difficult for the eye to detect.

Thus the proportion of a double square, or 4 to 8, will be less beautiful than the more subtle ration of 5 to 8 ; 3 to 6, than 3 to 7 ; 3 to 9, than 3 to 8 ; 3 to 4, than 3 to 5.

## ON HARMONY AND CONTRAST

*Proposition 10*

Harmony of form consists in the proper balancing, and contrast of, the straight, the inclined, and the curved.

## DISTRIBUTION. RADIATION. CONTINUITY

*Proposition 11*

In surface decoration all lines should flow out of a parent stem. Every ornament, however distant, should be traced to its branch and root. *Oriental practice.*

*Proposition 12*

All junctions of curved lines with curved or of curved lines with straight should be tangential to each other. *Natural law. Oriental practice in accordance with it.*

## ON THE CONVENTIONALITY OF NATURAL FORMS

*Proposition 13*

Flowers or other natural objects should not be used as ornaments, but conventional representations founded upon them sufficiently suggestive to convey the intended image to the mind, without destroying the unity of the objects they are employed to decorated. *Universally obeyed in the best periods of Art, equally violated when Art declines.*

## ON COLOUR GENERALLY

*Proposition 14*

Colour is used to assist in the development of form, and to distinguish objects or parts of objects one from another.

*Proposition 15*

Colour is used to assist light and shade, helping the undulations of form by the proper distribution of the several colours.

*Proposition 16*

These objects are best attained by the use of the primary colours on small surfaces and in small quantities. balances and supported by the secondary and tertiary colours on the larger masses.

*Proposition 17*

The primary colours should be used on the upper portions of objects, the secondary and tertiary on the lower.

## ON THE PROPORTIONS BY WHICH HARMONY IN COLOURING IS PRODUCED

*Proposition 18*

(Field's chromatic equivalents)

The primaries of equal intensities will harmonise or neutralise each other, in the proportions of 3 yellow, 5 red, and 8 blue, – integrally as 16. The secondaries in the proportions of 8 orange, 13 purple, 11 green, – integrally as 32. The tertiaries, citrine (compound of orange and green), 19 ; russet (orange and purple), 21 ; olive (green and purple), 24 ; – integrally as 64. It follows that, – Each secondary being a compound of two primaries is neutralised by the remaining primary in the same proportions : thus, 8 of orange by 8 of blue, 11 of green by five of red, 13 of purple by 3 of yellow.

Each tertiary being a binary compound of two secondaries, is neutralised by the remaining secondary ; as 24 of olive by 8 of orange, 21 of russet by 11 of green, 19 of citrine by 13 of purple.

## ON THE CONTRASTS AND HARMONIOUS EQUIVALENTS OF TONES, SHADES, AND HUES

*Proposition 19*

The above supposes the colours to be used in their prismatic intensities, but each colour has a variety of tones when mixed with white, or of shades when mixed with grey or black.

When a full colour is contrasted with another of a lower tone, the volume of the latter must be proportionally increased.

*Proposition 20*

Each colour has a variety of hues, obtained by admixture with other colours, in addition to white, grey, or black ; thus we have of yellow, – orange-yellow on the one side, and lemon-yellow on the other side ; so of red, – scarlet-red, and crimson-red ; and of each every variety of tone and shade.

When a primary tinged with another primary is contrasted with a secondary, the secondary must have a hue of the third primary.

## ON THE POSITIONS THE SEVERAL COLOURS SHOULD OCCUPY

*Proposition 21*

In using the primary colours on moulded surfaces, we should place blue, which re-



tires, on the concave surfaces ; yellow, which advances, on the convex ; and red, the intermediate colour, on the undersides ; separating the colours by white on the vertical planes.

When the proportions required by Proposition 18 cannot be obtained, we may procure the balance by a change in the colours themselves : thus, if the surface to be coloured should give too much yellow, we should make the red more crimson and the blue more purple, – i.e we should take the yellow out of them ; so if the surfaces should give too much blue, we should make the yellow more orange and the red more scarlet.

*Proposition 22*

The various colours should be so blended that the objects coloured, when viewed at a distance, should present a neutralised bloom.

*Proposition 23*

No composition can ever be perfect in which any one of the three primary colours is wanting, wither in its natural state or in combination.

ON THE LAW OF SIMULTANEOUS CONTRASTS OF COLORS, DERIVED FROM MONS. CHEVREUL

*Proposition 24*

When two tones of the same colour are juxtaposed, the light colour will appear lighter, and the dark colour darker.

*Proposition 25*

When two different colours are juxtaposed, they receive a double modification ; first as to their tone (the light colour appearing lighter, and the dark colour appearing darker) ; secondly, as to their hue, each will become tinged with the complementary colour of the other.

*Proposition 26*

Colours on white grounds appear darker ; on black grounds lighter.

*Proposition 27*

Black grounds suffer when opposed to colours which give a luminous complementary.

*Proposition 28*

Colours should never be allowed to impinge upon each other.

ON THE MEANS OF INCREASING THE HARMONIOUS EFFECTS OF JUXTAPOSED COLOURS. OBSERVATIONS DERIVED FROM A CONSIDERATION OF ORIENTAL PRACTICE

*Proposition 29*

When ornaments in a colour are on a ground of a contrasting colour, the ornament should be separated from the ground by an edging of lighter colour ; as a red flower on a green ground should have an edging of lighter red.

*Proposition 30*

When ornaments in a colour are on a gold ground, the ornaments should be separated from the ground by an edging of a darker colour.

*Proposition 31*

Gold ornaments on any coloured ground should be outlined with black.

*Proposition 32*

Ornaments of any colour may be separated from grounds of any other colour by edgings of white, gold, or black.

*Proposition 33*

Ornaments in any colour, or in gold, may be used on white or black grounds, without outline or edging.

*Proposition 34*

In « self-tints », tones, or shades, of the same colour, a light tint on a dark ground may be used without outline ; but a dark ornament on a light ground requires to be outlined with a still darker tint.

## ON IMITATIONS

*Proposition 35*

Imitations, such as the graining of woods, and of the various coloured marbles, allowable only, when the employment of the thing imitated would not have been inconsistent.

*Proposition 36*

The principles discoverable in the works of the past belong to us ; not so the results. It is taking the end for the means.

*Proposition 37*

No improvement can take place in the Art of the present generation until all classes, Artists, Manufacturers, and the Public, are better educated in Art, and the existence of general principles is more fully recognised.

### ANNEXE 3

#### Owen Jones (1809-1874) - Notice biographique

Architecte, décorateur et théoricien, Owen Jones est l'un des principaux protagonistes du mouvement de réforme des arts décoratifs du milieu du siècle en Grande-Bretagne. Né le 15 février, au n° 148 de l'Upper Thames Street, à Londres. Son père, Owen Jones (1741-1814) exerce la profession de fourreur, et est amateur d'antiquité. Originaire du Denbighshire, dans le pays de Galles, il se dédie à la sauvegarde du patrimoine littéraire gallois, étant l'un des membres fondateurs de la Gwyneddigion Society et auteur de deux volumes de la *Myvyrian Archaeology of Wales* (1801). Sa mère, Hannah Janes Jones (1772-1838), est à l'origine gouvernante de Jones senior. En 1808, naît leur premier enfant, Catherine, suivie par Owen un an plus tard et Hannah Jane en 1811. Après la mort de son mari, Mme Jones épouse Robert Roberts. En 1818, Owen junior est envoyé à l'école de Charterhouse. En 1814, il entre comme apprenti chez l'architecte londonien Lewis Vulliamy, fréquentant également les cours de la Royal Academy. En 1831, il part pour un long voyage en direction du sud de l'Europe, se rendant tout d'abord en Italie, puis en Grèce, en Égypte, à Constantinople et en Espagne. En compagnie de l'architecte français Jules Goury, il réalise une étude détaillée de l'architecture et des décorations de la cité palatiale de l'Alhambra, à Grenade. Le résultat de leurs recherches paraît à partir de 1836 sous le titre de *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* (2 vols, 1842-1845). Les planches de cet ouvrage sont les premiers exemples de véritable reproduction chromolithographique à voir le jour en Grande-Bretagne et porte Jones à développer une grande activité de lithographe, domaine dans lequel il est très actif, principalement dans les années 1840 et 1850. S'il publie beaucoup, c'est surtout comme illustrateur<sup>1</sup>. Au début des années 1840, au même titre que Augustus Welby Northmore Pugin ou Matthew Digby Wyatt, il collabore avec les producteurs de céramique, tels John Marriot Blashfield ou Maw & Co, contribuant au développement de l'industrie britannique des carrelages décorés. Il peut ainsi être qualifié de véritable *designer* industriel<sup>2</sup>. En parfait victorien, il s'intéresse à plusieurs domaines, travaillant pour diverses compagnies commerciales, pour lesquelles il crée du mobilier et toutes sortes de motifs décoratifs destinés aussi bien à des articles de papeterie qu'à des papiers peints, des tapis ou même des emballages (il collabore par exemple avec le papetier Thomas De La Rue ou les fabricants de biscuits Huntley & Palmer). Actif principalement à Londres, ses réalisations en tant qu'architecte sont peu nombreuses, ses œuvres se situant surtout dans le domaine de la décoration intérieure<sup>3</sup>.

En 1851, nommé superintendant des travaux de la première Exposition universelle, à Londres, il s'occupe de l'aménagement des stands et de la décoration du Crystal Palace, acquérant une grande réputation en tant que spécialiste de la couleur. En 1852, il est chargé de la décoration du Crystal Palace, reconstruit à Sydenham. Dans ce cadre,

il réalise, conjointement avec M. D. Wyatt, l'aménagement des cours architecturales, qui lui valent une grande renommée. Dans les années successives, Jones est chargé de réaliser plusieurs décorations intérieures pour des résidences privées, comme le palais du vice-roi d'Égypte, au Caire ou, à Londres, la résidence du commerçant et collectionneur d'art chinois Alfred Morrison, pour lequel il publie *Examples of Chinese Ornament* en 1867. Ses projets architecturaux sont exposés de nombreuses fois à la Royal Academy et il présente diverses propositions d'architecture de fer et de verre, comme le palais des expositions de la Manchester Art Treasures en 1857 ou un palais de cristal à Saint-Cloud en 1860. En 1857, il reçoit la médaille d'or du Royal Institute of British Architects ; en 1867 la médaille de l'exposition de Paris ; en 1873, celle de l'exposition de Vienne. Owen Jones décède le 19 avril 1874, dans sa résidence de Argyll Place, Regent Street, à Londres. La même année, à l'exposition de Londres, une section commémorative est dédiée à ses œuvres et réalisations, présentant des centaines d'objets et de dessins architecturaux.

#### NOTE

<sup>1</sup> Voir liste des publications en Annexe 4.

<sup>2</sup> Pour une vision d'ensemble des différentes activités de Jones, consulter DARBY 1974 et FLORES 2006.

Sur Jones architecte, voir en particulier DARBY 1974, pp. 363-411 ; FLORES 1996 et FLORES 2006, pp. 129-161.

## ANNEXE 4

Œuvres d'Owen Jones

(Cette liste s'appuie essentiellement sur les travaux de DARBY 1974)

### 1 Principales publications en tant qu'auteur

« On the Influence of Religion upon Art », conférence donnée à l'Architectural Society de Londres, le 1<sup>er</sup> décembre 1835, dans O. Jones, *Lectures on Architecture and the Decorative Arts*, Londres : publication privée, 1863.

*Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* (avec J. Goury), 2 vols., Londres : chez l'auteur, 1836-1845.

*Designs for Mosaic and Tessellated Pavements* (avec un texte de F. O. Ward), Londres : John Weale, 1842.

*Views of the Nile from the Cairo to the Second Cataract*, Londres : Graves and Warmsley, 1843.

« On the decorations proposed for the exhibition building in Hyde Park », conférence donnée le 16 décembre 1850 au Royal Institute of British Architects, dans O. Jones, *Lectures on Architecture and the Decorative Arts*, Londres : publication privée, 1863.

« Gleanings from the Great Exhibition of 1851 », in : *Journal of Design and Manufactures*, vol. 5, pp. 89-93 et p. 177; vol. 6, pp. 57-59 ; pp. 137-139 et pp. 174-176.

« An attempt to define the principles which should regulate the employment of colour in the decorative arts », dans *Lectures on the Results of the Great Exhibition* (Lecture XX), Londres 1852, pp. 255-300.

*On the True and the False in the Decorative Arts*, conférences données à Marlborough House, juin 1852, Londres : publication privée, 1863.

« Observations on the Collections of Indian Examples », in : *Catalogue of the Museum of Ornamental Art, at Marlborough House, Pall Mall, for the use of the Students and Manufacturers, and the Public*, 5<sup>e</sup> éd., Londres : Department of Art and Science, [1852] 1853, pp. 116-117.

*Description of the Egyptian Court erected in the Crystal Palace* (en collaboration avec J. Bonomi). Londres : Bradbury and Evans, 1854.

*The Greek Court erected in the Crystal Palace* (en collaboration avec S. Scharf), Londres : Bradbury and Evans, 1854.

*The Alhambra Court in the Crystal Palace* (avec un appendice de P. de Gayangos), Londres : Bradbury and Evans, 1854.

*An Apology for the Colouring of the Greek Court in the Crystal Palace* (en collabora-

tion avec G. H. Lewes et W. W. Lloyd et G. Semper), Londres : Bradbury and Evans, 1854.

*The Roman Court (including the antique sculpture in the nave) erected in the Crystal Palace* (en collaboration avec S. Scharf), Londres : Bradbury and Evans, 1854.

« On the leading principles in the composition of ornament of every period », conférence donnée au Royal Institute of British Architects, le 15 décembre 1856, dans O. Jones, *Lectures on Architecture and the Decorative Arts*, Londres : publication privée, [1856] 1863.

*The Grammar of Ornament*, Londres : Day & Son, 1856.

*One Thousand and One Initials Letter*, Londres : Day & Son, 1864.

*Seven Hundred and Two Monograms*, Londres : Day & Son, 1864.

*Examples of Chinese Ornament selected from objects in the South Kensington Museum and other collections*, Londres : S. & T. Gilbert, 1867.

## 2 Principales publications en tant qu'éditeur ou illustrateur

Hay, Robert, *Illustrations of Cairo*, Londres : Tilt & Bogue, 1840 (page de titre et peut-être impression).

Lockhart, John Gibson, *Ancient Spanish Ballads*, Londres : John Murray, 1841 (illustrations et impression de quelques pages).

Knight, Henry Gally, *The Ecclesiastical Architecture of Italy*, Londres : Bohn, 1842 (page de titre dessinée et imprimée, ainsi que trois autres pages).

*The Musical Bijou*, Londres : D'Almaine & Co., 1842 (illustré et imprimé).

Westwood, John Obadiah, *Paleographia Sacra Pictoria*, Londres : William Smith, 1843-1845 (imprimé).

Catherwood, Frederick, *Views of the Ancient Monuments of Central America, Chiapas and Yucatan*, Londres : chez l'auteur, 1844 (frontispice et impression des planches).

*The Sermon on the Mount*, Londres : Longman & Co., 1844 (illustration et impression des planches).

Humphreys, Henry Noel, *The Home Illuminated Diary and Calendar*, Londres : chez l'auteur, 1845 (impression partielle).

*The Book of Common Prayer*, Londres : John Murray, 1845 (illustrations, impression de quelques pages).

*The Floral Almanack*, Londres : O. Jones, 1846 (illustré et imprimé).

Adams, Edward, *The Polychromatic Ornament of Italy*, Londres : G. W. Nickisson, 1846 (imprimé).

Bacon, Mary Ann, *Flowers and their Kindred Thoughts*, Londres : Longman & Co., 1847 (illustré et imprimé).

*The Song of Songs*, Londres : Longman & Co., 1849 (illustré et imprimé).

Humphreys, Henry Noel, *The Illuminated Books of the Middle Ages*, Londres : Longman & Co., 1849 (imprimé).

*Pleasure Books for Young Children*, Londres : Cundall, 1849 (illustré).

Bacon, Mary Ann, *Fruits from the Garden and Field*, Londres : Longman & Co., 1850 (illustré et imprimé).

*The Victoria Psalter*, Londres : Day & Son, 1861 (illustré).

### 3 *Principales réalisations architecturales et décoratives*

(Pour une liste détaillée, voir FLORES 2006, p. 266)

- 1843-47    n° 8 et 24 Kensington Palace Gardens, Londres (démoli en 1961)
- 1851       Décoration du Crystal Palace, Hyde Park, Londres (désassemblé en 1852)
- 1852-1854    Décoration et aménagement du Crystal Palace de Sydenham, Londres (incendié en 1926)
- 1857       Crystal Palace Bazaar, Londres (démoli en 1890)
- 1858       Magasin Osler, Oxford Street, Londres (démoli en 1926)  
Saint James Concert Hall, Piccadilly, Londres (démoli 1905)
- 1864       Décoration du palais du vice-roi, Caire (aujourd'hui Hotel Marriott)
- 1865       Décoration intérieure, 16 Carlton House Terrace, Londres (restauré en 1989)
- 1872       Eynsham Hall, Oxford (reconstruit en 1906)

### 4 *Principaux projets non réalisés*

- 1830       Town Hall, Birmingham
- 1844       Parlement, projet de mosaïques, Londres
- 1856       Palais des expositions pour la Manchester Art Treasures Exhibition, Manchester
- 1857       Décoration pour l'United Service Club, Londres
- 1860       Crystal Palace à Saint-Cloud, Paris
- 1867       National Gallery, Londres

## Bibliographie

- AIMONE et OLMO 1990 : L. Aimone et O. Carlo, *Le esposizioni universali, 1851-1900, il progresso in scena*, Turin 1990.
- ALBERTI [1485] 1966 : L. B. Alberti, *De Re Aedificatoria*, (editio princeps, Rome 1485), texte latin et traduction italienne de G. Orlandi, introduction et notes de P. Portoghesi, Milan 1966.
- ALLAN 1974 : D. G. C. Allan, « The Society of Arts and Government, 1754-1800 : Public Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce in Eighteenth-Century England », dans *Eighteenth-Century Studies*, vol. 7, n° 4, 1974, pp. 434-452.
- ALTICK 1978 : R. D. Altick, *The Shows of London*, Cambridge, Massachussets 1978.
- AMAR 1993 : P.-J. Amar, *La photographie, histoire d'un art*, Paris 1993.
- AN. 1847 : An., « Additions of the British Museum – Antiquities of Peru and Mexico », *Illustrated London News*, vol. 10, n° 257, 3 avril 1847, p. 220.
- AN. 1854 : An., « School of Sculpture at Sydenham. Egyptian Court and North transept », *The Art-Journal*, septembre 1854, p. 256.
- AN. 1856a : An., « The Crystal Palace, as a teacher of art and art-manufacture. Part III », *The Art-Journal*, décembre 1856, pp. 281-284.
- AN. 1856b : An., publicité, *The Athenaeum*, 12 janvier 1856, p. 61.
- AN. 1856c : An., « The Publications of Messrs. Day and Son », *The Art-Journal*, octobre 1856, p. 320.
- AN. 1857 : An., « The Grammar of Ornament. By Owen Jones. Illustrated by Examples from various styles of ornament. Drawn on Stone by F. Bedford. Printed in Colours and published by Day & Sons, London », *The Art-Journal*, février 1857, p. 67.
- AN. 1866 : An., « Owen Jones' "Grammar of Ornament" », *The Fine Arts, Quarterly Review*, vol. 1, juillet-octobre 1866, p. 236.
- AN. 1881 : An., « Owen Jones and his contemporaries : chapter III, "The Grammar of Ornament" », *Journal of Decorative Art*, mars 1881, pp. 27-28.
- AN. 1937 : An., « Anthology – Co-operation, 1851 », *Architectural Review*, vol. 81, 1937, p. 45.
- Appendix 1852 : *Appendix to a Catalogue of the Articles of Ornamental Art in the Museum of the Department, for the Use of the Students and Manufacturers, and the Consultation of the Public*, Londres 1852.
- ARISTOTE 1982 : Aristote, *Météorologiques*, texte établi et traduit par P. Louis, 2 vols., Paris 1982.
- ARNAULD et LANCELOT [1660] 1780 : A. Arnauld et L. Cl. Lancelot, *Grammaire générale et raisonnée : contenant les fondemens de l'art de parler, expliqués d'une manière*



- claire et naturelle. Les raisons de ce qui est commun à toutes les langues, & des principales différences qui s'y rencontrent ; et plusieurs remarques nouvelles sur la Langue françoise, [1660] 4<sup>e</sup> éd., Paris 1780.
- Art for the Nation 2011 : *Art for the Nation. The Eastlakes and the Victorian Art World*, catalogue d'exposition (Londres, National Art Gallery), S. Avery-Quash et J. Sherlondon (dir.), Londres 2011.
- Art-Journal 1851 : *The Art-Journal Illustrated Catalogue : The Industry of All Nations*, Londres 1851.
- ASHMORE 2008 : S. Ashmore, « Owen Jones's *Grammar of Ornament*, Textile and Wallpaper Designs, and the V&A », *V&A Online Journal*, 1, 2008 (<http://www.vam.ac.uk/content/journals/research-journal/issue-01/owen-jones-and-the-v-and-a-collections/>).
- AUERBACH 1999 : J. A. Auerbach, *The Great Exhibition of 1851: a Nation on Display*, New Haven/Londres 1999.
- AUERBACH et HOFFENBERG 2008 : J. A. Auerbach et P. H. Hoffenberg (dir.), *Britain, the Empire, and the World at the Great Exhibition of 1851*, Londres 2008.
- BALL [2001] 2010 : P. Ball, *Bright Earth* [2001], traduction italienne par L. Lanza et P. Vicentini, *Colore. Una biografia*, Milan 2010.
- BALLON 1996 : F. Ballon, « Teaching the Decorative Arts in the Nineteenth Century : the Ecole Gratuite de Dessin, Paris », *Studies in the Decorative Arts*, vol. 3, n° 2, 1996, pp. 77-84.
- BANN 1978 : S. Bann, « Historical Text and Historical Object : The Poetics of the Musée de Cluny », *History and Theory*, vol. 17, n° 3, 1978, pp. 251-266.
- BANN 1984 : S. Bann, *The Clothing of Clío : a study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France*, New York 1984.
- BARBANERA 1969 : M. Barbanera, « Les collections de moulages au XIX<sup>e</sup> siècle : étapes d'un parcours entre idéalisme, positivisme et esthétisme », dans *Les moulages de sculpture antique et l'histoire de l'archéologie*, actes du colloque international (Paris, 24 octobre 1997), H. Lavagne et F. Queyrel (dir.), Genève 1997, pp. 57-73.
- BARBILLON 2004 : Cl. Barbillon, « L'esthétique des lignes ou Charles Blanc lecteur d'Humbert de Superville », *Revue de l'art*, n° 146, 2004-4, pp. 35-42.
- BARBILLON 2008 : Cl. Barbillon, « La grammaire comme modèle de l'histoire de l'art », dans *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque (Paris, 2-5 juin 2004), R. Recht, P. Sénéchal, Cl. Barbillon et F.-R. Martin (dir.), Paris 2008, pp. 433-445.
- BARTHES 1964 : R. Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, vol. 4, n° 1, 1964, pp. 40-51.
- BEAUZÉE 1767 : N. Beauzée, *Grammaire générale, ou exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage, pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues*, 2 vols., Paris 1767.
- BEEBY 1977 : T. H. Beeby, « The Grammar of Ornament/Ornament as Grammar », *Via III – Ornament, The Journal of the Graduate School of Fine Arts*, 1977, pp. 10-29.
- BELL 1963 : Q. Bell, *The Schools of Design*, Londres 1963.
- BERGDOLL 2007 : B. Bergdoll, « Nature's Architecture : The Quest for the Laws of Form and the Critique of Historicism », dans *Nature Design. From Inspiration to Innovation*, A. Sachs (dir.), Zurich 2007, pp. 46-59.

- BEUTH et SCHINKEL 1821-1830 : C. P. W. Beuth et K. F. Schinkel (dir.), *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker*, Berlin 1821-1830.
- Bilder-Atlas 1845-1856 : *Bilder-Atlas zum Handbuch der Kunst-Geschichte von Prof. F. Kugler. Denkmäler der Kunst zur Übersicht ihre Entwicklungs-Ganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart*, A. von Voit (dir.), 3 vols., Stuttgart 1845-1856.
- BLAIR 1819 : Rev. D. Blair, *A Grammar of Chemistry, wherein the principles of the sciences are familiarized by a variety of easy and entertaining experiments ; with questions for exercise, and a glossary of terms in common use* (3<sup>e</sup> éd.), Philadelphia 1819.
- BLANC 1867 : Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture. Jardins, gravures en pierres fines, gravure en médailles, gravure en taille-douce, eau-forte, manière noire, aqua-tinte, gravure en bois, camaïeu, gravure en couleurs, lithographie*, Paris 1867.
- BLANC 1881 : Ch. Blanc, *Grammaire des arts décoratifs, décoration intérieure de la maison*, Paris 1881.
- BLAND [1958] 1969 : D. Bland, *A History of Book Illustration. The Illuminated Manuscript and Printed Book*, Berkeley/Los Angeles [1958] 1969.
- BLONDEL 1771-1777 : J.-F. Blondel, *Cours d'architecture ou Traité de la Décoration, Distribution & Construction des Bâtiments*, 9 vols., Paris 1771-1777.
- BLONDEL 1884 : S. Blondel, *L'art intime et le goût en France : grammaire de la curiosité*, Paris 1884.
- BOAS [1927] 1955 : F. Boas, *Primitive Art*, New York [1927] 1955.
- BØE [1957] 1979 : A. Bøe, *From Gothic Revival to Functional Form : a Study in Victorian Theories of Design*, New York [1957] 1979.
- BOETTICHER 1834-1844 : K. Boetticher, *Ornamenten-Buch zum praktischen Gebrauche für Architekten Decorations und stubenmaler, Tapeten-Fabrikanten, etc.*, Berlin 1834-1844.
- BOHRER 1998 : F. N. Bohrer, « Inventing Assyria : Exoticism and Reception in Nineteenth-Century England and France », *Art Bulletin*, vol. 80, n° 2, 1998, pp. 336-356.
- Bohrer 2003 : F. N. Bohrer, *Orientalism and Visual Culture, Imagining Mesopotamia in the Nineteenth Century Europe*, New York 2003.
- BONYTHON et BURTON 2003 : E. Bonython et A. Burton, *The Great Exhibitor : The Life and Work of Henry Cole*, Londres 2003.
- BOPP 1833-1849 : F. Bopp, *Vergleichende Grammatik des Sanskrit, Zend, Griechischen, Lateinischen, Litauischen, Gotischen und Deutschen*, 6 vols., Berlin 1833-1849.
- BORDINI 1976 : S. Bordini, « Jacob Ignaz Hittorff e l'architettura dei panorami », *Ricerche di Storia dell'Arte*, n° 3, 1976, pp. 137-158.
- BORDINI 1984 : S. Bordini, *Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Rome 1984.
- BOURBON 1999 : F. Bourbon, *Le città perdute dei Maya. La vita, l'arte e le scoperte di Frederick Catherwood*, Vercelli 1999.
- BOURGOIN 1880 : J. Bourgoïn, *Grammaire élémentaire de l'ornement, pour servir à l'histoire, à la théorie et à la pratique des arts et à l'enseignement*, Paris 1880.
- BRAEGGER, BÄTSCHMANN et OECHSLIN 1982 : C. Braegger, O. Bätschmann et W. Oechslin (dir.), *Architektur und Sprache*, Munich 1982.
- BRAUN 1850 : E. Braun, *Explanatory Text and Addittional Plates to Lewis Gruner's Specimens of Ornamental Art*, Londres 1850.

- BREDEKAMP 2003 : H. Bredekamp, « A neglected tradition ? Art history as Bildwissenschaft », *Critical Inquiry*, vol. 29, n° 3, 2003, pp. 418-428.
- BRETT 1986a : D. Brett, « Drawing and the Ideology of Industrialization », *Design Issues*, vol. 3, n° 2, 1986, pp. 59-72.
- BRETT 1986b : D. Brett, « The Aesthetical Science : George Field and the "Science of Beauty" », *Art History*, vol. 9, n° 3, 1986, pp. 336-350.
- BRETT 1992 : D. Brett, *On Decoration*, Cambridge 1992.
- BRETT 1995 : D. Brett, « Design Reform and the Laws of Nature », *Design Issues*, vol. 11, n° 3, 1995, pp. 37-49.
- BREWSTER 1819 : D. Brewster, *A Treatise on the Kaleidoscope*, Londres 1819.
- BRISTOW 1996 : I. C. Bristow, *Architectural Colour In British Interiors, 1615-1840*, New Haven/Londres 1996.
- BROOKS 1997 : A. Brooks, *Le Corbusier's formative years*, Chicago 1997.
- BUCCHETTI 1990 : V. Bucchetti, « Packaging », dans *History of Industrial Design : 1851-1918, The Great Emporium of the World*, E. Castelnovo et C. Pirovano (dir.), vol. 2, Milan 1990, pp. 337-380.
- BURTON 1999 : A. Burton, *Vision and Accident, the Story of the Victoria and Albert Museum*, Londres 1999.
- BURTON 2003 : A. Burton, « Ruskin et la politique des arts décoratifs », dans *Relire Ruskin*, M. Waschek (dir.), Paris 2003, pp. 56-89.
- BURNS 1998 : H. Burns, « Leon Battista Alberti », dans *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, F. P. Fiore (dir.), Milan 1998, pp. 123-125.
- BUSBY 1818 : T. Busby, *A Grammar of Music : to which are prefixed observations explanatory of the properties and powers of music as a science, and of the general scope and object of the work*, Londres 1818.
- CALATRAVA 2010 : J. Calatrava, « Owen Jones y el Alhambra Court de Sydenham, 1854 », dans O. Jones, *El patio Alhambra en el Crystal Palace*, traduction espagnole par S. Segarra Lagunes, Grenade/Madrid 2010, pp. 7-40.
- CALATRAVA 2015 : J. Calatrava, « Hispano-Muslim art and the universal expositions: Owen Jones to Leopoldo Torres Ballbás », dans *Andalusí and Mudejar art in its international scope: legacy and modernity*, J. Rosón (dir.), Madrid 2015, pp. 9-36.
- CALVIGNAC 1991 : M.-H. Calvignac, « Claude Aimé Chenavard, décorateur et ornementiste », *Histoire de l'Art*, n° 16, 1991, pp. 41-53.
- CAMPOS ROMERO 1992 : M. A. Campos Romero, « La influencia de Owen Jones a través de su tratado "The Grammar of Ornament". Sobre la estética victoriana de mitad del siglo XIX », *Anales de arquitectura*, n° 4, 1992, pp. 67-84.
- CAPODIECI 1995 : L. Capodiecì, « Gli ornamenti simbolici : l'uso degli elementi decorativi nella Salomé tatuata di Gustave Moreau », *Ricerche di storia dell'arte*, n° 57, 1995, pp. 5-22.
- CASTEX 2010 : J.-G. Castex, « D'un mot et de ses usages : le recueil gravé », dans *À l'origine du livre d'art. Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVI-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, actes du colloque (Paris, 20-21 octobre 2006), C. Hattori, E. Leurat, V. Meyer et al. (dir.), Milan 2010, pp. 141-149.
- CASTEX 2014 : J.-G. Castex, « Un art en recueils », dans *Ornements XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles. Chefs-d'œuvre de la Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet*, catalogue d'exposition (Paris, INHA), L. Fléjou, M. Decrossas (dir.), Paris 2014, pp. 58-67.

- Catalogue* [1852] : *A Catalogue of the Articles of Ornamental art, Selected from the Exhibition of Works of Industry of All Nations in 1851, and Purchased by the Government. Prepared at the desire of the Lords of the Committee of Privy Council for Trade. With an appendix.* Londres [mai 1852].
- Catalogue* 1852 : *Catalogue of an Exhibition of Recent Specimens of Photography Exhibited at the House of the Society of Arts, 18 John Adelphi Place, Dec. 1852,* Londres 1852.
- Catalogue* 1853 : *Catalogue of the Museum of Ornamental Art, at Marlborough House, Pall Mall, for the use of the Students and Manufacturers, and the Public,* 5<sup>e</sup> éd., Londres 1853.
- Catalogue* 1875 : *Catalogue of the valuable library of the late Owen Jones, Esq.,* Londres 1875.
- CATHERWOOD 1844 : F. Catherwood, *Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas and Yucatan,* Londres 1844.
- CAYE et SOLINAS 2016 : P. Caye et F. Solinas (dir.), *Les Cahiers de l'ornement*, vol. 1, Rome 2016.
- CAYLUS 1752-1767 : A.-C.-P. de Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, gauloises*, 7 vols., Paris 1752-1767.
- CECCARINI, CHARVET, COUSINIÉ *et al.* 2000 : P. Ceccarini, J. L. Charvet, F. Cousinié, *et al.* (dir.), *Histoires d'ornements*, actes du colloque t (Rome, 27-28 juin 1996), Paris 2000.
- CERNESSON 1881 : L. C. Cernesson, *Grammaire élémentaire du dessin : ouvrage destiné à l'enseignement méthodique et progressif du dessin appliqué aux arts*, Paris 1881.
- CHAMBERS 1759 : W. Chambers, *A Treatise on Civil Architecture : in which the principles of that art are laid down, and illustrated by a great number of plates, accurately designed, and elegantly engraved by the best hands*, Londres 1759.
- CHAMPIGNEULLE 1972 : B. Champigneulle, *L'Art Nouveau*, Paris 1972.
- CHATEAUBRIAND [1802] 1803 : F.-A.-R. Chateaubriand, *Génie du christianisme ou beautés de la religion chrétienne*, 4 vols., Paris [1802] 1803.
- CHENAVARD 1828 : Ch.-A. Chenavard, *Recueil des dessins de tapisseries, tapis et autres objets d'ameublement, exécutés dans la fabrique de MM. Chenavard, manufacturiers de la S. A. R. Madame la Dauphine, dont les produits ont obtenus des médailles d'or aux Expositions du Louvre et de la Société d'Encouragement ; composés, dessinées et gravés au trait, par Chenavard fils*, Paris 1828.
- CHEVREUL 1839 : M.-E. Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs, et de l'assortissement des objets colorés, considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais, pour les meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*, Paris 1839.
- CHEVREUL 1854 : M.-E. Chevreul, *The Principles of Harmony and Contrast of Colours, and their applications to the arts : including painting, interior decoration, tapestries, carpets, mosaic, coloured glazing, paper-staining, calico-printing, letterpress-printing, map-colouring, dress, landscape and flower gardening, etc.*, traduit par C. Martel, Londres 1854.
- CHRISTENSEN 1986 : E. A. Christensen, *The Significance of Owen Jones's Grammar of Ornament for the Development of Architectural Ornament in Twentieth Century Europe and America*, mémoire de master non publié, University of Cincinnati 1986.

- Christopher Dresser 2004 : *Christopher Dresser, a Design Revolution*, catalogue d'exposition (New York, Smithsonian Cooper-Hewitt, National Design Museum et Londres, Victoria and Albert Museum), M. Whiteway (dir.), New York/Londres 2004.
- CLARKE et CROSSLEY 2000 : G. Clarke et P. Crossley, *Architecture and Language. Constructing Identity in European Architecture c. 1000-c.1650*, New Haven/Londres 2000.
- CLERGET 1840 : Ch.-E. Clerget, *L'Encyclopédie universelle d'ornements antiques*, Paris 1840.
- CLERGET 1841 : Ch.-E. Clerget, « Lettre sur l'ornement », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, 1841, vol. 2, colonnes 210-214.
- COLE 1853 : H. Cole, « Address at the Opening of an Elementary Drawing School at Westminster », Appendix II, Elementary Instruction, dans *First Report of the Department of Practical Art, presented to both Houses of Parliament by Command of Her Majesty*, Londres 1853, pp. 55-59.
- COLLINS 1965 : P. Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950*, Londres 1965.
- COMPAGNON 1979 : A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris 1979.
- CONFORTI 1997 : M. Conforti, « The Idealist Enterprise and the Applied Arts », dans *A Grand Design, the Art of the Victoria and Albert Museum*, catalogue d'exposition (Londres, Victoria and Albert Museum et Baltimore, Baltimore Institute of Art), M. Baker et B. Richardson (dir.), New York/Baltimore 1997, pp. 23-47.
- CONNER 1978 : P. Conner, « Pugin and Ruskin », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 41, 1978, pp. 344-350.
- CONNER 1979 : P. Conner, *Oriental Architecture in the West*, Londres 1979.
- CONNELLY 1995 : F. Connelly, *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725-1907*, Pennsylvania 1995.
- COOK et KING 1784-1785 : J. Cook et J. King, *A Voyage to the Pacific Ocean, undertaken by the Command of his Majesty, for making Discoveries in the Northern Hemisphere*, 3 vols., Londres 1784-1785.
- COSTE 1837-1839 : P. Coste, *Architecture Arabe ou Monuments du Kaire, mesurés et dessinés de 1818 à 1825*, Paris 1837-1839.
- CHESTNOVA 2014 : E. Chestnova, « "Ornamental design is a kind of practical science" – Theories of Ornament at the Londres School of Design and Department of Practical Art », *Journal of Art Historiography*, n° 11, 2014, pp. 1-18.
- CRANE [1898] 1920 : W. Crane, *The Basis of Design*, Londres [1898] 1920.
- CRANE 1900 : W. Crane, *Line and Form*, Londres 1900.
- CRARY 1990 : J. Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th century*, Cambridge Massachusetts/Londres 1990.
- CRINSON 1996 : M. Crinson, *Empire Building, Orientalism & Victorian Architecture*, Londres/New York 1996.
- CROOK 1987 : M. Crook, *The Dilemma of Style : Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern*, Londres 1987.
- CUNDALL 1855 : J. Cundall, *Examples of Ornament. Selected chiefly from works of art in the British Museum, the Museum of economic geology, the Museum of ornamental art in Marlborough House, and the new Crystal Palace. Drawn from the original sources, by Francis Bedford, Thomas Scott, Thomas Macquoid and Henry O'Neill*, Londres 1855.

- DARBY 1974 : M. Darby, *Owen Jones and the Eastern Ideal*, thèse non publiée, University of Reading 1974.
- DARBY 1983 : M. Darby, *The Islamic Perspective, An Aspect of British Architecture and Design in the 19th century*, Londres 1983.
- DARBY et VAN ZANTEN 1974 : M. Darby et D. Van Zanten, « Owen Jones's Iron Buildings of 1850s », *Architectura*, n° 1, 1974, pp. 53-75.
- DARWIN 1859 : Ch. Darwin, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, on the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, Londres 1859.
- DASTON et GALISON 2007 : L. Daston et P. Galison, *Objectivity*, New York 2007.
- DAVANZO POLI 1990 : D. Davanzo Poli, « Fabrics », dans *History of Industrial Design : 1851-1918, The Great Emporium of the World*, E. Castelnuovo et C. Pirovano (dir.), vol. 2, Milan 1990, pp. 391-396.
- DEKONINCK, HEERING et LEFFTZ 2013 : R. Dekoninck, C. Heering et M. Lefftz (dir.), *Questions d'ornements. XVe-XVIIIe s.*, Turnhout 2013.
- DELESSERT 1854 : B. Delessert, « Le Palais de Crystal de Sydenham », *Revue des deux mondes*, tome 7, 1854, pp. 343-353.
- D'ENFERT 2003 : R. D'Enfert, *L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris 2003.
- DENIS 1997 : R. C. Denis, « Teaching by Example : Education and the Formation of South Kensington's Museums », dans *A Grand Design, the art of the Victoria and Albert Museum*, catalogue d'exposition (Londres, Victoria and Albert Museum et Baltimore, Baltimore Institute of Art), M. Baker et B. Richardson (dir.), New York/Baltimore 1997, pp. 107-116.
- DICKENS [1853] 1869 : Ch. Dickens, *Hard Times*, 2 vols., Cambridge [1853] 1869.
- DI STEFANO 2006 : E. Di Stefano, *Estetiche dell'ornamento*, Milan 2006.
- DURAND [1809] 1840 : J.-N.-L. Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École Royale Polytechnique. Suivi de la pratique graphique des cours d'architecture faits à la même école depuis sa réorganisation*, Liège [1809] 1840.
- DURANT 1976 : S. Durant, « Ornament in an Industrial Civilisation », *The Architectural Review*, n° 955, 1976, pp. 139-143.
- DURANT [1986] 1987 : S. Durant, *Ornament, a Survey of Decoration since 1830, with 729 illustrations*, Londres 1986 ; fr: *Ornement, un panorama de l'art décoratif de 1830 à nos jours, avec 729 illustrations*, traduit par C. Naggar, Paris 1987.
- DURANT 1993 : S. Durant, *Christopher Dresser*, Londres 1993.
- DURANT 2004 : S. Durant, « Dresser's Education and Writings », dans *Chrisopher Dresser, a Design Revolution.*, catalogue d'exposition (New York, Cooper-Hewitt, National Design Museum et Londres), M. Whiteway (dir.), New York/Londres 2004, pp. 47-59.
- DYCE 1842-1843 : W. Dyce, *The Drawing Book of the Government School of Design, published under the immediate superintendence of the Council*, Londres 1842-1843.
- DYCE 1849 : W. Dyce, « Lecture delivered to the students of the Londres School of Design », *Journal of Design and Manufactures*, vol. 1, 1849, pp. 26-29, 64-67, 91-94.
- EASTLAKE 1855 : E. Eastlake, « Reviews of catalogues of the Crystal Palace », *The Quaterly Review*, n° 96, 1855, pp. 303-54.
- EASTLAKE [1868] 1969 : Ch. Eastlake, *Hints on Household Taste in Furniture, Upholstery and Other Details*, Londres [1868] 1969.

- ELIOT 1865 : G. Eliot, « The Grammar of Ornament by Owen Jones, Architect », *The Fortnightly Review*, vol. 1, 15 mai 1865, pp. 124-125.
- ENGELMANN 1837 : G. Engelmann, *Album chromo-lithographique ou recueil d'essais du nouveau procédé d'impression lithographique en couleurs*, Paris/Leipzig 1837.
- ERNEST 1993 : E. Wolfgang, « Frames at work. Museological imagination and historical discourse in neo-classical Britain », *The Art Bulletin*, vol. 75, n° 3, 1993, pp. 481-498.
- ESPAGNE, SAVOY et TRAUTMANN-WALLER 2010 : M. Espagne, B. Savoy et C. Trautmann-Waller (dir.), *Franz Theodor Kugler. Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter*, Berlin 2010.
- ESQUIROS 1863 : A. Esquiros, « L'Angleterre et la vie anglaise. Le Crystal Palace et les Palais du Peuple », *Revue des deux mondes*, tome 45, 1863, pp. 636-669.
- ETTLINGER 1964 : L. D. Ettlinger, « On Science, Industry and Art : some theories of Gottfried Semper », *Architectural Review*, vol. 136, 1964, pp. 57-60.
- FALCONET 1771 : E.-M. Falconet, *Observations sur la statue de Marc-Aurèle et sur d'autres objets relatifs aux beaux-arts*, Amsterdam 1771.
- FALCONET 1787 : E.-M., Falconet, « Réflexions sur la sculpture », dans *Œuvres diverses concernant les arts*, 3 vols., Paris 1787.
- FERGUSON 1849 : J. Fergusson, *An Historical Enquiry into the True Principles of Beauty in Art, more especially with reference to Architecture*, Londres 1849.
- FERGUSON 1855 : J. Fergusson, *The Illustrated Handbook of Architecture : being a concise and popular account of the different styles of architecture prevailing in all ages and countries*, 2 vols., Londres 1855.
- FERRY 2003 : K. Ferry, « Printing the Alhambra : Owen Jones and Chromolithography », *Architectural History*, vol. 46, 2003, pp. 175-188.
- FERRY 2004 : K. Ferry, *Awakening a higher ambition : the influence of travel upon the early career of Owen Jones*, thèse non publiée, Cambridge University 2004.
- FIELD [1817] 1845 : G. Field, *Chromatics ; or the Analogy, Harmony and Philosophy of colours*, Londres [1817] 1845.
- FIELD 1839 : G. Field, *Outlines of Analogical Philosophy : being a primary view of the principles, relations and purposes of nature, science, and art*, 2 vols., Londres 1839.
- FIELD [1835] 1841 : G. Field, *Chromatography ; or a treatise on colours and pigments and of their powers in painting*, Londres [1835] 1841.
- FIELD 1850 : G. Field, *Rudiments of the Painter's Art ; or a Grammar of Colouring, applicable to operative painting, decorative architecture, and the arts. With coloured illustrations and practical instructions concerning the modes and materials of painting, etc.*, Londres 1850.
- FLORES 1996 : C. A. H. Flores, *Owen Jones, Architect*, thèse non publiée, Georgia Institute of Technology 1996.
- FLORES 1999 : C. A. H. Flores, « A Colorful Context : Owen Jones's Design for the Manchester Art Treasures Exhibition Building », *Elvehjem Museum of Art Bulletin, Biennial Report 1999-2001*, pp. 17-26.
- FLORES 2001 : C. A. H. Flores, « Engaging the Mind's Eye. The Use of Inscriptions in the Architecture of Owen Jones and A. W. N. Pugin », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 60, n° 2, 2001, pp. 158-179.
- FLORES 2006 : C. A. H. Flores, *Owen Jones, design, ornament, architecture and theory in an age of transition*, New York 2006.

- FLOUR 2009 : I. Flour, « Les moulages du Musée de Sculpture Comparée : Viollet-le-Duc et l'histoire naturelle de l'art », dans *L'artiste savant à la conquête du monde moderne*, A. Lafont (dir.), Strasbourg 2009, pp. 219-230.
- FORCELLINO 1999 : M. Forcellino, « Sulla Miscellanea Humbert de Superville », *Napoli Nobilissima, rivista di arti figurative, archeologia e urbanistica*, vol. 38, n° 1-6, 1999, pp. 211-216.
- FORESTIER 1996 : P. Forestier, « Photographie florale et arts décoratifs dans la II<sup>e</sup> moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », *Histoire de l'art*, n° 33/34, 1996, pp. 31-41.
- FOUCAULT 1966 : M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966.
- FOWLER 1850 : W. C. Fowler, *English Grammar. The English Language and its Elements and Form. With a History of its Origins and Development. Designed for Use in Colleges and Schools*, New York 1850.
- FRANK 1997 : I. Frank, « Alois Riegl (1858-1905) et l'analyse du style des arts plastiques », *Littérature*, n° 105, 1997, pp. 66-77.
- FRANK 2001 : I. Frank, « Das körperlose Ornament im Werk von Owen Jones und Alois Riegl », dans *Die Rhetorik des Ornaments*, I. Frank et F. Hartung (dir.), Munich 2001, pp. 77-99.
- FRANKEL 2003 : N. Frankel, « The Ecstasy of Decoration : *The Grammar of Ornament* as Embodied Experience », *Nineteenth-Century Art Worldwide*, vol. 2, hiver 2002-2003 ([http://www.19thc-artworldwide.org/winter\\_03/articles/fran\\_print.html](http://www.19thc-artworldwide.org/winter_03/articles/fran_print.html)).
- FRAYLING 2010 : Ch. Frayling, *Henry Cole and the Chamber of Horrors : The Curious Origins of the Victoria and Albert Museum*, Londres 2010.
- FRIEDMAN 1978 : J. M. Friedman, *Color Printing in England 1486-1870*, New Haven 1978.
- FRIZOT 1994 : M. Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris 1994.
- FROMMEL et LEUSCHNER 2014 : S. Frommel et E. Leuschner (dir.), *Architektur und Ornamentgraphik der Frühen Neuzeit: Migrationsprozesse in Europa*, Rome 2014.
- GAGE 1989 : J. Gage, *George Field and his circle, from Romanticism to the Pre-Raphaelite Brotherhood*, catalogue d'exposition (Cambridge, Fitzwilliam Museum), Cambridge 1989.
- GAGE [1993] 1999 : J. Gage, *Color and Culture, Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Berkeley/Los Angeles [1993] 1999.
- GAGE 1999 : J. Gage, *Colour and Meaning : Art, Science and Symbolism*, Londres 1999.
- GALERA ANDREU 1992 : P. Galera Andreu, *La imagen romantica de la Alhambra*, Madrid 1992.
- GASCOIGNE 1997 : B. Gascoigne, *Milestones in Colour Printing : 1457-1859*, Cambridge 1997.
- GERE et WHITEWAY 1993 : Ch. Gere et M. Whiteway, *Nineteenth-Century Design, from Pugin to Mackintosh*, Londres 1993.
- GERMANN 1972 : G. Germann, *Gothic Revival in Europe and Britain : Sources, Influences and Ideas*, traduit de l'allemand par G. Onn, Londres 1972.
- GIBBS-SMITH 1950 : Ch. H. Gibbs-Smith, *The Great Exhibition of 1851, a commemorative Album*, Londres 1950.
- GIESE et VARELA BRAGA 2016 : F. Giese et A. Varela Braga (dir.), *The Myth of the Orient. Architecture and Ornament in the Age of Orientalism*, actes du colloque (Oberhofen, 13 juin 2015), Berne 2016.



- GIESE et VARELA BRAGA (2018) : F. Giese et A. Varela Braga (dir.), *The Power of Symbols. The Alhambra in a Global Context*, Bern (à paraître, 2018).
- GILL 2009 : G. Gill, *We Two. Victoria and Albert : rulers, partners, rivals*, New York 2009.
- GIRAULT-DUVIVIER 1811 : Ch.-P. Girault-Duvivier, *Grammaire des grammaires ou Analyse raisonnée des meilleurs traités de la langue française*, 2 vols., Paris 1811.
- GIRAULT DE PRANGEY 1836-1839 : J.-P. Girault de Prangey, *Monuments Arabes et Moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessinés et mesurés en 1832 et 1833*, Paris 1836-1839.
- GIRAULT DE PRANGEY 1841 : J. Ph. Girault de Prangey, *Essai sur l'Architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie*, Paris 1841.
- GIRAULT DE PRANGEY 1842 : J.-Ph. Girault de Prangey, *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra, faisant suite à l'atlas in folio Monuments arabes et Moresques de Cordoue, Séville et Grenade*, Paris 1842.
- GLIOZZI 1989 : G. Gliozzi, « Rousseau : mythe du bon *sauvage* ou mythe critique du mythe des origines ? », dans *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières, 1680-1820*, actes du colloque (Paris, 24-25 mai 1988), Ch. Grell et Ch. Michel (dir.), Paris 1989, pp. 193-203.
- GOETHE [1790] 2009 : J. W. von Goethe, *The Metamorphosis of Plants*, introduction de G. L. Miller, Cambridge, Massachusetts [1790] 2009.
- GOETHE [1810] 1840 : J. W. von Goethe, *Theory of colours*, traduction anglaise par C. L. Eastlake, Londres [1810] 1840.
- GOETHE [1810] 2000 : J. W. von Goethe, *Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil*, fr. *Traité des couleurs*, traduction française par H. Bideau, Paris [1810] 2000.
- GOLDSTEIN 1996 : C. Goldstein, *Teaching Art, Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge 1996.
- GOLDWATER [1938] 1988 : R. Goldwater, *Primitivism in Modern Art* [1966], éd. revue et augmentée de *Primitivism in Modern Painting* [1938], fr. : *Le Primitivisme dans l'art moderne*, traduit par D. Paulme, Paris 1988.
- GOMBRICH [1979] 1998 : E. H. Gombrich, *The Sense of Order, a Study in the Psychology of Decorative Art*, Londres [1979] 1998.
- GOMBRICH 2002 : E. H. Gombrich, *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*, Londres 2002.
- GOODYEAR 1891 : W. H. Goodyear, *The Grammar of the lotus, a new history of classic ornament as a development of sun worship, with observations on the « Bronze Culture » of Prehistoric Europe, as derived from Egypt ; based on the Study of Patterns*, Londres 1891.
- GRABAR 1973 : O. Grabar, *The Formation of Islamic Art*, New Haven/Londres 1973.
- GRABAR 1978 : O. Grabar, *The Alhambra*, Londres 1978.
- GRABAR 1992 : O. Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992.
- GO : voir JONES [1856] 1982
- GRIENER 1997 : P. Griener, « La fatale attraction du Moyen Âge. Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt et l'« Histoire de l'art par les monumens » (1810-1823) », *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, vol. 54, 1997, pp. 225-234.
- GRIENER 2008 : P. Griener, « Le livre d'histoire de l'art en France (1810-1850) », dans *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque international

- (Paris, 2-5 juin 2004), R. Recht, P. Sénéchal, Cl. Barbillon, *et al.* (dir.), Paris 2008, pp. 167-185.
- GRIENER 2009 : P. Griener, « La résistance à la photographie en France au XIX<sup>e</sup> siècle : les publications d'histoire de l'art », dans *Fotografie, als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, C. Caraffa (dir.), Berlin/Munich 2009, pp. 27-43.
- GRIENER et HURLEY 2001 : P. Griener et C. Hurley, « A Matter of Reflection in the Era of Virtual Imaging : Caylus and Mariette's *Recueil de Testes de Caractere & de Charges*, dessinées par Léonard de Vinci (1730) », dans *Horizonte: Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft. 50 Jahre, Schweizerisches Institute für Kunstwissenschaft*, H.-J. Heusser (dir.), Zurich 2001, pp. 337-44.
- GRIMM 1819 : J. Grimm, *Deutsche Grammatik*, Göttingen 1819.
- GROS 1997 : P. Gros, « Vitruvio e il suo tempo », dans Vitruve, *De Architectura*, P. Gros (dir.), Turin 1997, pp. IX-LXXVII.
- GRUNER 1844 : L. Gruner, *Fresco Decorations and Stuccoes of Churches and Palaces, in Italy, during the Fifteenth and Sixteenth Centuries, with descriptions by Lewis Gruner and a comparison between the ancient arabesques and those of the sixteenth century*, by A. Hittorff, Londres 1844.
- GRUNER 1850 : L. Gruner, *Specimens of Ornamental Art Selected from the Best Models of the Cassical Epochs. Illustrated by eighty plates*, Londres 1850.
- GUICHARD 1882 : E. Guichard, *La Grammaire de la couleur : sept cent soixante-cinq planches coloriées reproduisant les principales nuances obtenues par le mélange des couleurs franches entre elles...*, Paris 1882.
- HALÉN 1990 : W. Halén, *Christopher Dresser*, Oxford 1990.
- HALÉN 1991 : W. Halén, « Ornamentation seen as high art – the pioneering work of Owen Jones and Christopher Dresser », *Scandinavian Journal of Design History*, vol. 1, 1991, pp. 35-46.
- HAMBER 2003 : A. Hamber, « Photography in Nineteenth-Century Art Publication », dans *The Rise of the Image. Essays on the History of the Illustrated Art Book*, R. Palmer et T. Frangenberg (dir.), Hants 2003, pp. 215-244.
- HARCANVILLE [1766] 2006 : P.-F. H. d'Harcenville, *The collection of antiquities from the cabinet of Sir William Hamilton*, Köln [1766] 2006.
- HARRIS 2007 : J. Harris, *Moving rooms*, New Haven/Londres 2007.
- HASKELL 1987 : F. Haskell, *The painful birth of the art book*, Londres 1987.
- HAVARD 1884 : H. Havard, *L'Art de la maison. Grammaire de l'ameublement*, Paris 1884.
- HAY 1844 : D. R. Hay, *Original geometrical diaper designs accompanied by an attempts to developpe and elucidate the true principles of ornamental design as applied to the decorative arts*, Londres 1844.
- HEIDELOFF 1850 : C. Heideloff, *Die Ornamentik des Mittelalters, eine Sammlung auserwählter Verziennngen und Profile byznatinischer und deutscher Architektur*, Nürnberg 1850.
- HERDER 1772 : J. G. Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Berlin 1772.
- HEREDIA MORENO 1999 : E. Heredia Moreno, *Rafael Contreras : primer conservador de la Alhambra*, Grenade 1999.
- HERMANN 1984 : W. Hermann, *Gottfried Semper : in Search of Architecture*, Cambridge, Massachusetts 1984.

- HESSEMER 1842 : F. M. Hessemer, *Arabische und alt-italienische Bau-Verzierungen*, Berlin 1842.
- HITCHCOCK 1952 : H.-R. Hitchcock, *The Crystal Palace : The Structure, its Antecedents and its Immediate Progeny*, Northampton 1952.
- HOBHOUSE 2002 : H. Hobhouse, *The Crystal Palace and the Great Exhibition : Art, Science and Productive Industry. A History of the Royal Commission for the Exhibition of 1851*, Londres 2002.
- HUGO 1829 : V. Hugo, *Les Orientales*, Paris 1829.
- HUGO [1831] 1966 : V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris [1831] 1966.
- HUMBERT 1994 : J.-M. Humbert, « Le développement des lectures parallèles », dans *Egyptomania, l'Égypte dans l'art occidental, 1730-1930*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre 1994, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada 1994 et Vienne, Kunsthistorisches Museum 1994/95), Ch. Ziegler, M. Pantazzi et J.-M. Humbert (dir.), Paris 1994, pp. 312-317.
- HUMBERT DE SUPERVILLE [1827] 1998 : D. P. G. Humbert de Superville, *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, Paris [1827] 1998.
- HUMBOLDT [1845-1862] 1848 : A. von Humboldt, *Kosmos – Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, [1845-1862], traduction anglaise de E. C. Otte, *Cosmos : a sketch of a physical description of the universe*, Londres 1848.
- HURLEY 2008 : C. Hurley, « L'art de rassembler : la naissance de la bibliographie systématique en histoire de l'art », dans *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque international (Paris, 2-5 juin 2004), R. Recht, P. Sénéchal, Cl. Barbillon, *et al.* (dir.), Paris 2008, pp. 17-34.
- HURLEY et GRIENER 2001 : C. Hurley et P. Griener, « Wilhelm von Humboldt au jardin du Musée des Monuments Français (1799). Une expérimentation allemande de l'histoire », dans *Histoire des Jardins. Lieux et imaginaires*, J. Pigeaud et J.-P. Barbe (dir.), Paris 2001, pp. 251-267.
- HVATTUM 2001 : M. Hvattum, « Gottfried Semper : Between Poetics and Practical Aesthetics », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 64, n° 4, 2001, pp. 537-546.
- HVATTUM 2004 : M. Hvattum, *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*, New York 2004.
- IRVING 1832 : W. Irving, *The Alhambra : A Series of Tales and Sketches of the Moors and Spaniards*, Philadelphia 1832.
- IRVING 1865 : W. Irving, *The Alhambra : A Series of Tales and Sketches of the Moors and Spaniards*, New York 1865.
- IRWIN 1991 : D. Irwin, « Art Versus Design : the Debate 1760-1860 », *Journal of Design History*, vol. 4, n° 4, 1991, pp. 219-239.
- IVINS [1969] 1982 : W. M. Ivins, *Prints and visual communication*, Cambridge, Massachusetts/Londres [1969] 1982.
- JACOBSTHAL 1874-1879 : J. E. Jacobsthal, *Grammatik der Ornamente*, Berlin 1874-1879.
- JAMES COOK 2011 : *James Cook et la découverte du Pacifique*, catalogue d'exposition (Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Vienne, Kunsthistorisches Museum mit Museum für Völkerkunde und Österreichischem Theatermuseum et Berne, Musée Historique de Berne), A. L. Kaeppler (dir.), Zurich 2011.
- JENKINS 1992 : I. Jenkins, *Archeologists & Aesthetes in the Sculpture Galleries of the British Museum 1800-1939*, Londres 1992.

- JESPERSEN 1984 : J. K. Jespersen, *Owen Jones's « The Grammar of Ornament » of 1856 : Field Theory in Victorian Design at the Mid-Century*, thèse non publiée, Brown University 1984.
- JESPERSEN 2008 : J. K. Jespersen, « Originality and Jones' *Grammar of Ornament* », *Journal of Design History*, vol. 21, n° 2, 2008, pp. 143-153.
- JOHNSON [1755] 1785 : S. Johnson, *A Dictionary of the English Language : in which the words are deduced from their originals and illustrated in their different significations by examples from the best writers, to which are prefixed a history of the language and an english grammar*, 2 vols., 6<sup>e</sup> éd., Londres [ 1755] 1785.
- Johnson 1856 : *Johnson's Dictionary of the English Language, for the use of schools and general students*, nouvelle éd. par A. Nuttall, Londres 1856.
- JOMBERT 1765 : C. A. Jombert, *Répertoire des artistes ou Recueil de compositions d'Architecture et d'Ornements antiques & modernes, de toute espèce. Par divers auteurs dont les principaux sont : Marot, Loire, Du Cerceau, Le Pautre, Cottart, Pierretz, Cotelle, Le Roux, Berain, &c. avec un abrégé historique de la vie & des Ouvrages de chacun de ces artistes*, Paris 1765.
- JONES [1835] 1863 : O. Jones, « On the Influence of Religion upon Art », conférence donnée le 1<sup>er</sup> décembre 1835 à l'Architectural Society, dans O. Jones, *Lectures on Architecture and the Decorative Arts*, Londres 1863.
- JONES 1845 : O. Jones, *The Sermon on the Mount*, Londres 1845.
- JONES [1850] 1863 : O. Jones, « On the decorations proposed for the exhibition building in Hyde Park », conférence donnée le 16 décembre 1850 au Royal Institute of British Architects, dans O. Jones, *Lectures on Architecture and the Decorative Arts*, Londres 1863.
- JONES 1851 : O. Jones, « Gleanings from the Great Exhibition of 1851 », *Journal of Design and Manufactures*, vol. 5, pp. 89-93 et p. 177 ; vol. 6, pp. 57-59; pp. 137-139 et pp. 174-176.
- JONES 1852a : O. Jones, « An attempt to define the principles which should regulate the employment of colour in the decorative arts : with a few words on the present necessity of an architectural education on the part of the public », conférence donnée à la Society of Arts, le 28 avril 1852, dans *Lectures on the Results of the Great Exhibition* (Lecture XX), Londres 1852, pp. 255-300.
- JONES [1852b] : O. Jones, « Observations », dans *A Catalogue of the Articles of Ornamental Art, Selected from the Exhibition of Works of Industry of All Nations in 1851, and Purchased by the Government. Prepared at the desire of the Lords of the Committee of Privy Council for Trade. With an appendix*, Londres [1852].
- JONES [1852] 1863 : O. Jones, *On the True and the False in the Decorative Arts*, conférences données à Marlborough House, juin 1852, Londres 1863.
- JONES et GAYANGOS 1854 : O. Jones et P. de Gayangos, *The Alhambra Court in the Crystal Palace*, Londres 1854.
- JONES 1854a : O. Jones, *Description of the Egyptian Court ; erected in the Crystal Palace by Owen Jones, architect, and Joseph Bonomi, sculptor. With an historical notice of the monuments of Egypt by Samuel Sharpe, Esq.*, Londres 1854.
- JONES 1854b : O. Jones (dir.), *An Apology for the Colouring of the Greek Court in the Crystal Palace*, Londres 1854.
- JONES 1856 : O. Jones, *The Grammar of Ornament, illustrated by examples from various styles of ornament*, Londres 1856.

- JONES [1856] 1863 : O. Jones, « On the leading principles in the composition of ornament of every period », conférence donnée au Royal Institute of British Architects le 15 décembre 1856, dans O. Jones, *Lectures on Architecture and the Decorative Arts*, Londres 1863.
- JONES [1856] 1982 (indiqué dans les notes : GO) : O. Jones, *The Grammar of Ornament, illustrated by examples from various styles of ornament*, New York [1856] 1982.
- JONES 1863 : O. Jones, *Lectures on Architecture and the Decorative Arts*, Londres 1863.
- JONES [1868] 2001 : O. Jones, *La Grammaire de l'Ornement, illustrée d'exemples pris de divers styles d'ornement*, Paris [1868], nouvelle édition préfacée par J.-P. Midant, Paris 2001.
- JONES et GOURY 1836-1845 : O. Jones et J. Goury, *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*, 2 vols., Londres 1836-1845.
- JOSCHKE 2007 : C. Joschke, « Images et savoirs au XIX<sup>e</sup> siècle », *Perspective. La revue de l'INHA*, 2007, n° 3, pp. 443-458.
- Jules Bourgoïn 2012 : Jules Bourgoïn. *L'obsession du trait*, catalogue d'exposition (Paris, INHA), M. Bideault, S. Chauffour, E. Thibault, et al. (dir.), Paris 2012.
- JUSSIM 1974 : E. Jussim, *Visual Communication and the Graphic Arts. Photographic Technologies in the Nineteenth Century*, New York/Londres 1974.
- KAEPLER, KAUFMANN et NEWTON 1993 : A. L. Kaeppler, C. Kaufmann et D. Newton (dir.), *L'Art Océanien*, Paris 1993.
- KANT [1790] 1995 : I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, traduction française par A. Renault, *Critique de la faculté de juger*, Paris [1790] 1995.
- KARGE 2013 : H. Karge, « Projecting the future in German art historiography of the nineteenth century : Franz Kugler, Karl Schnaase, and Gottfried Semper », *Journal of Art Historiography*, n° 9, 2013 (<https://arthistoriography.wordpress.com/number-9-december-2013/>)
- KARLHOLM 2001 : D. Karlholm, « Reading the Virtual Museum of General Art History », *Art History*, vol. 24, n° 4, 2001, pp. 552-577.
- KELLER 1994 : J.-P. Keller, « Bon goût, mauvais goût : la frontière des couleurs », dans *La couleur, regards croisés sur la couleur du Moyen Age au XX<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque (Lausanne, 25-27 juin 1992), P. Junod et M. Pastoureau (dir.), Paris 1994, pp. 95-101.
- KEMP [1983] 1991 : W. Kemp, *John Ruskin : 1819-1900 ; Leben und Werk*, traduction anglaise par J. Van Huerck : *The Desire of my Eyes. A Life of John Ruskin*, Londres [1983] 1991.
- KENWORTHY-BROWNE 2006 : J. Kenworthy-Browne, « Plaster casts for the Crystal Palace, Sydenham », *Sculpture Journal*, vol. 15, n° 2, 2006, pp. 173-198.
- KLEIN 2013 : B. Klein, « Burckhardt und Séroux d'Agincourt », dans *L'idée du style dans l'historiographie artistique* S. Frommel et A. Brucculeri (dir.), Rome 2013, pp. 255-62.
- KLEMM 1843-1852 : G. Klemm, *Allgemeine Cultur-Geschichte der Menschheit*, 10 vols., Leipzig 1843-1852.
- KLONK 2000 : C. Klonk, « Mounting Vision : Charles Eastlake and the National Gallery of Londres », *The Art Bulletin*, vol. 82, n° 2, 2000, pp. 331-347.
- KOBI 2013 : V. Kobi, « De la gravure d'ornement à la théorie de l'ornement. La gravure au trait et sa fonction théorique à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Ornamento, tra arte e design: interpretazioni, percorsi e mutazioni nell'Ottocento*, actes du colloque

- (Rome, 23 avril 2009), A. Varela Braga (dir.), Bâle 2013, pp. 17-29.
- KUGLER 1841-1842 : F. Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1841-1842.
- LABORDE 1856 : L. de Laborde, « Exposition Universelle de 1851, travaux de la Commission française sur l'industrie des nations... », dans *Rapport sur l'application des arts à l'industrie*, Tome VIII, 30<sup>e</sup> jury, Paris 1856.
- LABRUSSE 2007 : R. Labrusse, « Une traversée du malheur occidental », dans *Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIX<sup>e</sup> siècle. Collections des Arts Décoratifs*, catalogue d'exposition (Paris, Musée des Arts Décoratifs et Musée du Louvre), R. Labrusse (dir.), Paris 2007, pp. 32-53.
- LABRUSSE 2010 : R. Labrusse, « Face au chaos : grammaires de l'ornement », *Perspective. La revue de l'INHA*, 2010/2011, n° 1, pp. 97-121.
- LABRUSSE 2011 : R. Labrusse, *Islamophilies, l'Europe moderne et les arts de l'Islam*, avec une contribution de H. Salima, catalogue d'exposition (Lyon, Musée des beaux-arts), Paris 2011.
- LABRUSSE 2016a : R. Labrusse, « Grammars of Ornament : Dematerialization and Embodiment from Owen Jones to Paul Klee », dans *Histories of Ornament*, G. Necipoğlu et A. Payne (dir.), Princeton/Oxford 2016, pp. 320-333.
- LABRUSSE 2016b : R. Labrusse, « Tectonique islamique : un paradigme pour penser l'ornement au XIX<sup>e</sup> siècle », dans F. Giese et A. Varela Braga (dir.), *The Myth of the Orient. Architecture and Ornament in the Age of Orientalism*, actes du colloque (Oberhofen, 13 juin 2015), Berne 2016, pp. 133-147.
- LAMBERT 1987 : S. Lambert, *The image multiplied, five centuries of printed reproductions of paintings and drawings*, Londres 1987.
- LATHAM ET FORBES 1854 : R. Latham et E. Forbes, *The Natural History Court*, Londres 1854.
- LAURENT 1999 : S. Laurent, *Les arts appliqués en France, genèse d'un enseignement*, Paris 1999.
- LAVIN 1989 : S. Lavin, « Quatremère de Quincy and the Revolution in Neo-Classical Egyptology », dans *Culture and Revolution, Cultural Ramifications of the French Revolution*, G. Levine (dir.), Maryland 1989, pp. 160-170.
- LAVIN 1992 : S. Lavin, *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*, Cambridge, Massachusetts 1992.
- LAYARD [1848] 1854 : A. H. Layard, *Nineveh and its Remains : with an account of a visit to the chaldean christians of Kurdistan, and the Yezidis, or devil-whorshippers ; and an enquiry into the manners and arts of the ancient assyrians*, 2 vols., Londres [1848] 1854.
- LAYARD 1849 : A. H. Layard, *The Monuments of Nineveh: from drawings made on the spot*, Londres 1849.
- LEBEN 2004a : E. U. Leben (dir.), *Histoire de l'Ecole nationale supérieure des arts décoratifs (1766-1941)*, Paris 2004.
- LEBEN 2004b : E. U. Leben, *L'école royale gratuite de dessin de Paris (1767-1815)*, Saint-Rémy-en-l'Eau 2004.
- Le Corbusier 1988 : *Le Corbusier, le passé à réaction poétique*, catalogue d'exposition (Paris, Hôtel de Sully), P. Saddy (dir.), Paris 1988.
- Le Corbusier 2002 : *Le Corbusier before Le Corbusier, Applied Arts, Architecture, Painting, Photography, 1907-1922*, catalogue d'exposition (New York, Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design and Culture), S. von Moos et A. Rüegg (dir.), New Haven/Londres 2002.

- LENOIR 1800-1806 : A. Lenoir, *Musée des monumens français ou description historique et chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, pour servir à l'histoire de la France et à celle de l'art ornée de gravures ; et augmentée d'une dissertation sur les costumes de chaque siècle*, 5 vols., Paris 1800-1806.
- LEPROUX 2014 : G.-M. Leproux, « Les recueils de mauresques et livres de broderie », dans *Ornements XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles. Chefs-d'oeuvre de la Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet*, L. Fléjou et M. Decrossas (dir.), Paris 2014, pp. 96-106.
- LEVELL 2000 : N. Levell, *Oriental Visions : Exhibitions, Travel and Collecting in the Victorian Age*, Londres/Coimbra 2000.
- LEVI 1990 : D. Levi, « Design, Schools, Museum : the English Model », dans *History of Industrial Design : 1851-1918, The Great Emporium of the World*, E. Castelnuovo et C. Pirovano (dir.), Milan 1990, vol. 2, pp. 32-51.
- LEVINE 1982 : N. Levine, « The book and the building : Hugo's theory of architecture and Labrousse's Bibliothèque Ste-Geneviève », dans *The Beaux-Arts and nineteenth-century French architecture*, R. Middleton (dir.), Cambridge, Massachusetts 1982, pp. 139-173.
- LEWES 1855 : G. H. Lewes, *The life and works of Goethe : with sketches of his age and contemporaries, from published and unpublished sources*, 2 vols., Londres 1855.
- LE RIDER 2000 : J. Le Rider, « La non-réception de française de la "Théorie des Couleurs" de Goethe », *Revue germanique internationale*, n° 13, 2000, pp. 169-186.
- LINDLEY 1854 : J. Lindley, *The Symmetry of Vegetation ; an outline of the principles to be observed in the delineation of plants, being the substance of three lectures delivered to the students of practical art, at Marlborough House, in November 1852*, Londres 1854.
- LINDSEY 2005 : S. Lindsey, « In Perfect Order : Antiquity in the Daguerrotypes of Joseph-Philibert Girault de Prangey », dans *Antiquity & photography: early views of ancient Mediterranean sites*, C. L. Lyons, J. K. Papadopoulos, L. S. Stewart, et al. (dir.), Los Angeles 2005, pp. 66-93.
- LOCHER 2000 : H. Locher, « Towards a Science of Art : the Concept of "Pure Composition" in Nineteenth and Twentieth-Century Art Theory », dans *Warburg Institute Colloquia, 6, Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, P. Taylor et F. Quiviger (dir.), Londres/Turin 2000, pp. 217-251.
- LOCHER [2001] 2010 : H. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950*. Paderborn [2001] 2010.
- LOCKHARD 1841 : J. G. Lockhard, *Ancient Spanish Ballads*, Londres 1841.
- LUBBOCK 1995 : J. Lubbock, *The Tyranny of Taste : The Politics of Architecture and Design in Britain 1550-1960*, New Haven/Londres 1995.
- LUNEAU 2012 : J.-F. Luneau, *Art et industrie au XIX<sup>e</sup> siècle : l'Exposition universelle de Londres (1851) et le rapport Laborde*, mémoire d'habilitation à diriger des recherches, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2012.
- LYONS 2005 : C. L. Lyons, « The Art and Science of Antiquity in nineteenth-century photograph », dans *Antiquity & photography : early views of ancient Mediterranean sites*, C. L. Lyons, J. K. Papadopoulos, L. S. Stewart, et al. (dir.), Los Angeles 2005, pp. 22-66.
- LYONS 2005 : H. Lyons, *Christopher Dresser. The People's Designer – 1834-1904*, Londres 2005.

- MACDONALD 1970 : S. Macdonald, *The History and Philosophy of Art Education*, New York 1970.
- MACKENZIE 1995 : J. Mackenzie, *Orientalism, History, Theory and the Arts*, Manchester 1995.
- MALLEY 2012 : S. Malley, *From Archaeology to Spectacle in Victorian Britain : The Case of Assyria, 1845-1854*, Farnham 2012.
- MALLGRAVE 1983 : H. F. Mallgrave, « A Commentary on Semper's November Lecture », *RES-Anthropology and Aesthetics*, n° 6, 1983, pp. 23-31.
- MALLGRAVE 1985 : H. F. Mallgrave, « Gustav Klemm and Gottfried Semper. The meeting of ethnological and architectural theory », *RES-Anthropology and Aesthetics*, n° 9, 1985, pp. 69-79.
- MALLGRAVE 1996 : H. F. Mallgrave, *Gottfried Semper, Architect of the Nineteenth Century*, New Haven/Londres 1996.
- MALLGRAVE 2001 : H. F. Mallgrave, « Semper, Klemm e l'etnografia », *Lotus International*, n° 109, 2001, pp. 118-131.
- MASHECK 1976 : J. Masheck, « The Carpet Paradigm : Critical Prolegomena to a Theory of Flatness », *Arts Magazine*, vol. 51, n° 1, 1976, pp. 82-109.
- MASHECK 1982 : J. Masheck, « Raw art : Primitive authenticity and German Expressionism », *RES-Anthropology and Aesthetics*, n° 4, 1982, pp. 93-117.
- MCCLELLAN 1995 : A. McClellan, « Rapports entre la théorie de l'art et la disposition des tableaux au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, actes du colloque (Paris, 3-5 juin 1993), E. Pommier (dir.), Paris 1995, pp. 565-590.
- MCLEAN [1963] 1972 : R. McLean, *Victorian Book Design and Colour Printing*, Londres [1963] 1972.
- MCLEAN 1976 : R. McLean, *Joseph Cundall, a Victorian Publisher. Note on his Life and a Check-list of his Books*, Pinner 1976.
- MCSWEENEY 2015 : A. McSweeney, « Versions and Visions of the Alhambra in the Nineteenth-Century Ottoman World », *West 86th : A Journal of Decorative Arts, Design, History, and Material Culture*, vol. 22, n° 1, 2015, pp. 44-69.
- MELANI 1888 : A. Melani, *L'Ornamento policromo*, Milan 1888.
- Men of the time* 1865 : *Men of the time : a biographical dictionary of eminent living characters of both sexes*, 6<sup>e</sup> éd., Londres 1865.
- MERRIFIELD 1851 : M. P. W. Merrifield, « The Harmony of Colours as exemplified in the Exhibition », *The Art-Journal Illustrated Catalogue : The Industry of All Nations*, Londres 1851.
- MESSINA 1983 : M. G. Messina, « Piranesi : l'ornato e il gusto egizio », dans *Piranesi e la cultura antiquaria, gli antecedenti e il contesto*, actes du colloque (Rome, 14-17 novembre 1979), A. Lo Bianco (dir.), Rome 1983, pp. 380-382.
- MIDDLETON 1982 : R. Middleton, « Hittorff's polychrome campaign », dans *The Beaux-Arts and the Nineteenth Century French Architecture*, R. Middleton (dir.), Londres 1982, pp. 174-195.
- MICHEL 1989 : Ch. Michel, « L'argument des origines dans les théories des arts en France à l'époque des Lumières », dans *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières, 1680-1820*, Actes du colloque (Paris, 24-25 mai 1988), Ch. Grell et Ch. Michel (dir.), Paris 1989, pp. 35-45.



- MICHEL 2013 : C. Michel, « Introduction », dans *Ornamento, tra arte e design : interpretazioni, percorsi e mutazioni nell'Ottocento*, actes du colloque (Rome, 23 avril 2009), A. Varela Braga (dir.), Bâle 2013, pp. 10-12.
- MILLER 1991 : D. Miller, « Primitive Art and the Necessity of Primitivism in Art », dans *The Myth of Primitivism*, S. Hiller (dir.), New York 1991, pp. 50-89.
- Miroirs d'argent 2007 : *Miroirs d'argent. Daguerrotypes de Girault de Prangey*, catalogue d'exposition (Bulle, Musée gruérien), C. Mauron (dir.), Genève 2007.
- MITTER [1977] 1992 : P. Mitter, *Much Maligned Monsters. A History of European Reactions to Indian Art*, Chicago [1977] 1992.
- MONDINI 2005 : D. Mondini, *Mittelalter im Bild : Sérroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zurich 2005.
- MONDINI 2008 : D. Mondini, « Apprendre à "voir" l'histoire de l'art. Le discours visuel des planches de l'Histoire de l'Art par les monuments de Sérroux d'Agincourt », dans *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque (Paris, 2-5 juin 2004), R. Recht, P. Sénéchal, Cl. Barbillon, et al. (dir.), Paris 2008, pp. 153-166.
- MONTAIGNE [1580] 2002 : M. de Montaigne, *Essais*, Paris [1580] 2002.
- MONTFAUCON 1719 : B. de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, 10 vols., Paris 1719.
- MONTESQUIEU 1757 : C. L. de Secondat, baron de Montesquieu, entrée « Goût », dans *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de Lettres*, D. Diderot et J. Le Rond d'Alembert (dir.), vol. 7, Paris 1757, pp. 762-767.
- MORGAN 1992 : D. Morgan, « The Idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 50, n° 3, 1992, pp. 231-242.
- MORITZ [1793] 2008 : K. P. Moritz, « Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente », traduction française de C. Pacquet « Concepts préliminaires en vue d'une théorie des ornementes », dans *Sur l'ornement*, C. Pacquet (dir.), Paris 2008, pp. 27-81.
- MORRIS 1893 : W. Morris, « Textiles », dans *Arts and Crafts Essays*, Londres 1893.
- MOSER 2012 : S. Moser, *Designing Antiquity : Owen Jones, Ancient Egypt and the Crystal Palace*, New Haven 2012.
- MOULIN 2011 : C. Moulin, « Grammatische Architekturen: zur Konstitution von metasprachlichem Wissen in der Frühen Neuzeit », dans *Les sciences humaines et leurs langages*, S. Frommel et G. Kamecke (dir.), Rome 2011, pp. 25-44.
- MÜLLER 1864 : M. Müller, *Lectures on the Science of Language, delivered at the Royal Institute of Great Britain in April, May and June 1861*, Londres 1864.
- MURPHY 1815 : J. C. Murphy, *The Arabian Antiquities of Spain*, Londres 1815.
- NAYLOR 1990 : G. Naylor, « Great Britain : Theoreticians, Industry and the Craft Ideal », dans *History of Industrial Design : 1815-1918, The Great Emporium of the World*, E. Castelnuovo et C. Pirovano (dir.), vol. 2, Milan 1990, pp. 110-123.
- NECIPOĞLU 1995 : G. Necipoğlu, *The Topkapi Scroll – Geometry and Ornament in Islamic Architecture*, Santa Monica 1995.
- NECIPOĞLU et PAYNE 2016 : G. Necipoğlu et A. Payne (dir.), *Histories of Ornament*, Princeton/Oxford 2016.
- NEWTON 2005 : Ch. Newton, « Dresser and Owen Jones », dans *Christopher Dresser in Context, The Decorative Arts Society Journal*, vol. 29, 2005, pp. 30-41.

- NETZER 2011 : S. Netzer, « The revival of art in industry : the Minutoli Collection », dans *Art and design for all : the Victoria and Albert Museum*, catalogue d'exposition (Bonn, Kusnt und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland), J. Bryant (dir.), Londres 2011, pp. 47-51.
- NICHOLS 2015 : K. Nichols, *Greece and Rome at the Crystal Palace. Classical Sculpture and Modern Britain, 1854-1936*, Oxford 2015.
- NOUVEL-KAMMERER 2013 : O. Nouvel-Kammerer, « La place du *Recueil de decoration intérieures* de Percier et Fontaine dans la question de l'ornement », dans *Ornamento, tra arte e design : interpretazioni, percorsi e mutazioni nell'Ottocento*, actes du colloque (Rome, 23 avril 2009), A. Varela Braga (dir.), Bâle 2013, pp. 31-43.
- OETTERMANN [1980] 1997 : S. Oettermann, *Die Geschichte eines massenmediums*, traduction anglaise par D. L. Schneider, *The Panorama. History of a Mass Medium*, New York [1980] 1997.
- Ornament and Abstraction* [2001] 2007 : *Ornament and Abstraction the Dialogue between non-Western, Modern and Contemporary Art*, catalogue d'exposition (Bâle, Fondation Beyeler), M. Brüderlin (dir.), New Haven/Londres 2007.
- Ornements* 2014 : *Ornements XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles. Chefs-d'œuvre de la Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet*, catalogue d'exposition (Paris, INHA), L. Fléjou et M. Decrossas (dir.), Paris 2014.
- Owen Jones y la Alhambra* 2011 : *Owen Jones y la Alhambra*, Catalogue d'exposition, (Grenade, Musée de l'Alhambra), J. Calatrava, M. Rosser-Owen, A. Thomas *et al.* (dir.), Grenade/Londres 2011.
- PALMER et FRANGENBERG 2003 : R. Palmer et T. Frangenberg (dir.), *The Rise of the Image. Essays on the History of the Illustrated Art Book*, Hants 2003.
- PANTAZZI 1994 : M. Pantazzi, « Cour intérieure du musée de Berlin », notice 206-207, dans *Egyptomania, l'Égypte dans l'art occidental, 1730-1930*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada et Vienne, Kunsthistorisches Museum), Ch. Ziegler, M. Pantazzi et J.-M. Humbert (dir.), Paris 1994, pp. 342-343.
- PASTOUREAU 2005 : M. Pastoureau, *Le petit livre des couleurs*, Paris 2005.
- PAYNE 1999 : A. Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance. Architecture Invention, Ornament, and Literary Culture*, New York 1999.
- PAYNE 2010 : A. Payne, « L'ornement architectural : du langage classique des temps modernes à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle », *Perspective. La revue de l'INHA*, 2010/2011-1, pp. 77-96.
- PAYNE 2012 : A. Payne, *From ornament to object. Genealogies of architectural modernism*, New Haven/Londres 2012.
- PELTIER [1984] 1987 : P. Peltier, « Océanie », dans *Primitivism in 20 century art : affinity of the tribal and the modern*, catalogue d'exposition (New York, The Museum of Modern Art), W. Rubin (dir.), fr. : *Le Primitivisme dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle: les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris [1984] 1987, pp. 99-123.
- PENROSE 1851 : F. C. Penrose, *An Investigation of the Principles of the Athenina Architecture, or, The Results of a Recent Survey conducted chiefly with reference to the optical refinements exhibited in the construction of the ancient buildings at Athens*, Londres 1851.
- PERCIER et FONTAINE 1801-1812 : Ch. Percier et P. F. L. Fontaine, *Recueil de décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement, comme vases, trépièds,*

- candélabres, cassolettes, lustres, girandoles, lampes, chandeliers, cheminées, feux, poêles, pendules, tables... etc*, Paris 1801-1812.
- PEVSNER 1936 : N. Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement : from William Morris to Walter Gropius*, Londres 1936.
- PEVSNER 1940 : N. Pevsner, *Academies of Art, past and present*, Cambridge 1940.
- PEVSNER [1949] 1982 : N. Pevsner, « Matthew Digby Wyatt », dans *Studies in Art, Architecture and Design*, vol. II, Princeton, [1949] 1982, pp. 97-107.
- PEVSNER [1951] 1982 : N. Pevsner, « High Victorian Design », dans *Studies in Art, Architecture and Design*, vol. II, Princeton [1951] 1982, pp. 38-95.
- PEVSNER 1972 : N. Pevsner, *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*, Oxford 1972.
- PHILLIPS 1838 : G. Phillips, *Rudiments of Curvilinear Design*, Londres 1838.
- PHILLIPS 1854 : S. Phillips, *Guide to the Crystal Palace and its Park. Illustrated by P. H. Delamotte*, Londres 1854.
- PHILLIPS 1858 : S. Phillips, *Guide to the Crystal Palace and its Park and Gardens, a newly arranged and entirely revised edition by F. K. J. Shenton, with new plans and illustrations, and an index of principal objects*, Londres 1858.
- PIGGOTT 2004 : J. R. Piggott, *Palace of the People, The Crystal Palace at Sydenham 1854-1936*, Londres 2004.
- PIRANESI 1769 : G. B. Piranesi, *Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall'architettura egizia, etrusca e greca, con un ragionamento apologetico in difesa dell'architettura egizia e toscana*, Rome 1769.
- PODRO 1982 : M. Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven/Londres 1982.
- POINTON 1979 : M. Pointon, *William Dyce 1806-1864, a critical biography*, Oxford 1979.
- POLLEN 1870 : J. H. Pollen, *The first proofs of the Universal Catalogue of Books on Art compiled for the use of the National Art Library and the Schools of Art in the United Kingdom*, 2 vols., Londres 1870.
- POMMIER 2003 : E. Pommier, « Art et liberté », dans E. Pommier, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris 2003, pp. 263-64.
- PORTAL 1837 : P.-P.-F. de Portal, *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Age et les temps modernes*, Paris 1837.
- PORTAL 1845 : P.-P.-F. de Portal, « Symbolic Colours : in Three Sections – In Antiquity, the Middle Ages, and Modern Times », traduit par W. S. Inman, *Quarterly Papers on Architecture*, vol. 2, 1845.
- PREVITALI 1964 : G. Previtali, « Humbert de Superville in Italia », dans *Mostra di disegni di D. P. Humbert de Superville*, Catalogue d'exposition (Florence, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi), A. M. Petrioli (dir.), Florence 1964, pp. 5-15.
- PRICHARD [1848] 1855 : J. Prichard, *The Natural History of Man, comprising inquiries into the modifying influence of physical and moral agencies on the different tribes of the human family*, 2 vols., Londres [1848] 1855.
- Primitivism in 20th century art* [1984] 1987 : *Primitivism in 20th century art : affinity of the tribal and the modern*, catalogue d'exposition (New York, The Museum of Modern Art), W. Rubin (dir.), fr. : *Le Primitivisme dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris [1984] 1987.
- PUCCI 1997 : G. Pucci, « Les moulages de sculpture ancienne et l'esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Les moulages de sculpture antique et l'histoire de l'archéologie*, actes du colloque (Paris, 24 octobre 1997), H. Lavagne et F. Queyrel (dir.), Genève 1997, pp. 45-55.

- PUGIN [1836] 1841 : A. W. N. Pugin, *Contrasts : or, A Parallel between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, and Corresponding Buildings of the Present Day ; shewing the Present Decay of Taste. Accompanied by appropriate Text*, Londres [1836] 1841.
- PUGIN 1841 : A. W. N. Pugin, *The True Principles of Pointed or Christian Architecture : set forth in two lectures delivered at St. Marie's, Oscott*, Londres 1841.
- Pugin, *a Gothic Passion* 1994 : *Pugin, a Gothic Passion*, catalogue d'exposition (Londres, Victoria and Albert Museum), P. Atterbury et C. Wainwright (dir.), New Haven/Londres 1994.
- PUETZ 1999 : A. Puetz, « Design Instruction for Artisans in Eighteenth-Century Britain », *Journal of Design History*, vol. 12, n° 3, 1999, pp. 217-239.
- Purs décors* 2007 : *Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIX<sup>e</sup> siècle. Collections des Arts Décoratifs*, catalogue d'exposition (Paris, Musée des Arts Décoratifs et Musée du Louvre), R. Labrusse (dir.), Paris 2007.
- PURBIRCK 2001 : L. Purbrick (dir.), *The Great Exhibition of 1851. New Interdisciplinary essays*, Manchester/ New York 2001.
- QUATREMÈRE DE QUINCY [1785] 1803 : A. C. Quatremère de Quincy, *De l'architecture égyptienne, considérée dans son origine, ses principes et son goût, et comparée sous les mêmes rapports à l'Architecture Grecque. Dissertation qui a remporté, en 1785, le Prix proposé par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris 1803.
- QUATREMÈRE DE QUINCY 1788-1825 : A. C. Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique. Architecture*, 3 tomes, dans *Encyclopédie méthodique, ou par ordre de matières ; par une société de gens de lettres, de savans et d'artistes ; précédée d'un Vocabulaire universel, servant de table pour tout l'ouvrage, ornée des portraits de MM. Diderot & d'Alembert, premiers éditeurs de l'Encyclopédie*, Paris 1788-1825.
- QUATREMÈRE DE QUINCY 1823 : A. C. Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, Paris 1823.
- RACINET [1869-1873] : A.-C.-A. Racinet, *L'Ornement polychrome; cent planches en couleurs, or et argent, contenant environ 2,000 motifs de tous les styles, art ancien et asiatique, Moyen-Age, Renaissance, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle ; Recueil historique et pratique publié sous la direction de M. A. Racinet, l'un des dessinateurs du Moyen Age et la Renaissance, des Arts somptuaires, de la Collection Soltikoff, etc., avec des notices explicatives et une introduction générale*, Paris 1869-1873.
- RAQUEJO 1989 : T. Raquejo, *El palacio encantado: La Alhambra en el arte británico*, Madrid 1989.
- READ [1934] 1966 : H. Read, *Art and Industry*, Londres [1934] 1966.
- REDGRAVE 1852 : R. Redgrave, « Report on design: prepared as a supplement to the Report of the Jury of Class xxx of the Exhibition of 1851 : at the desire of Her Majesty's Commissioners », dans *Report by the Juries of the Great Exhibition*, Londres 1852.
- REDGRAVE 1853a : R. Redgrave, « On the Nature of the Instruction afforded by the Department », Appendix I, dans *First Report of the Department of Practical Art, presented to both Houses of Parliament by Command of Her Majesty*, Londres 1853, pp. 49-54.
- REDGRAVE 1853b : R. Redgrave, « Address at the Opening of an Elementary Drawing School at Westminster », Appendix II, Elementary Instruction, dans *First Report of the Department of Practical Art, presented to both Houses of Parliament by Command of Her Majesty*, Londres 1853, pp. 59-63.

- REDGRAVE 1858 : R. Redgrave, « Conférence introductive à l'inauguration de la School of Art de Cambridge », donnée le 29 octobre 1858 et dont des extraits sont reproduits dans J. Ruskin, *The Complete Works of John Ruskin*, E. T. Cook et A. Wedderburn (dir.), Londres 1903-1912, vol. 16, pp. xxvii-xxviii.
- REDGRAVE 1876 : R. Redgrave, *Manual of Design, compiled from the writings and addresses of Richard Redgrave, R. A., Surveyor of Her Majesty's Pictures, Late Inspector-General for Art, Science and Art Department*, G. R. Redgrave (dir.), Londres 1876.
- Report from the Select Committee [1835-1836] 1968: *Report from the Select Committee on Arts and Manufactures, together with the minutes of evidence, and appendix*, Part I - House of Commons, 4<sup>th</sup> September 1835 and Part II - House of Commons 16<sup>th</sup> August 1836, dans *Irish University Press Series of British Parliamentary Papers, Industrial Revolution, Design*, vol. I et II, Shannon 1968.
- Report [1844] 1968 : *Third report from the Council of the School of Design 1844*, vol. XXXI, dans *Irish University Press Series of British Parliamentary Papers, select committee and other reports on the school of design and on foreign schools of design with proceedings minutes of evidence, appendices and indices, 1840-49, Industrial Revolution Design*, vol. III, Shannon 1968.
- Report [1846] 1968 : *Fifth report from the Council of the School of Design 1846*, vol. XXIV, dans *Irish University Press Series of British Parliamentary Papers, select committee and other reports on the school of design and on foreign schools of design with proceedings minutes of evidence, appendices and indices, 1840-49, Industrial Revolution Design*, vol. III, Shannon 1968.
- Report [1849] 1968 : *Report from the Select Committee with Proceedings, Minutes of Evidence, Appendix and Index, 1849*, vol. XVIII, dans *Irish University Press Series of British Parliamentary Papers, select committee and other reports on the school of design and on foreign schools of design with proceedings minutes of evidence, appendices and indices, 1840-49, Industrial Revolution Design*, vol. III, Shannon 1968.
- Report 1853 : *First Report of the Department of Practical Art, presented to both Houses of Parliament by Command of Her Majesty*, Londres 1853.
- Report 1854 : *First Report of the Department of Science and Art, presented to both Houses of Parliament by Command of Her Majesty*, Londres 1854.
- Report 1858 : *Fifth Report of the Science and Art Department of the Committee of Council on Education, presented to both Houses of Parliament by Command of Her Majesty*, Londres 1858.
- Report 1859 : *Sixth Report of the Science and Art Department of the Committee of Council on Education, presented to both Houses of Parliament by Command of Her Majesty*, Londres 1859.
- RHODES 1983 : J. G. Rhodes, *Ornament and Ideology : a Study in mid-nineteenth-century British Design Theory*, thèse non publiée, Harvard University 1983.
- RHODES 1997 : C. Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Londres 1997.
- RICHARDSON 1840 : C. J. Richardson, *Architectural remains of the reigns of Elizabeth and James I from accurate drawings and measurements taken from existing specimens*, Londres 1840.
- RICHARDSON 1851 : C. J. Richardson, *Studies in Ornamental Design*, Londres 1851.
- RIEGL [1887-1898] 1966 : A. Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste* [1887-1898], publication posthume éditée par K. Swoboda et O. Pächt, Graz 1966.

- RIEGL [1893] 1992 : A. Riegl, *Stilfragen : Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, traduction française par H.-A. Baatsch et F. Roland, *Questions de style, fondements d'une histoire de l'ornementation*, Paris 1992.
- ROBERTSON 1978 : D. Robertson, *Sir Charles Eastlake and the Victorian Art World*, Princeton 1978.
- ROBINS [1967] 1997 : R. Robins, *A Short History of Linguistics*, traduction italienne par G. Prampolini, *Storia della linguistica*, Bologne [1967] 1997.
- ROBINSON 1814 : J. Robinson, *A Grammar of History, Ancient and Modern ; with questions for exercise ; by means of which History may be practically taught in Schools*, 7<sup>e</sup> éd., Londres 1814.
- ROBINSON 1859 : J. C. Robinson, *Photographic Illustrations of Works in various Sections of the Collection*, Londres 1859.
- ROBSON 1799 : W. Robson, *Grammigraphia or the Grammar of Drawing, a system of appearance which by easy rules communicates its principles, and shows how it is to be presented by lines*, Londres 1799.
- ROQUE 1997 : G. Roque, *Art et science de la couleur : Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes 1997.
- ROQUE [2003] 2007 : G. Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, Paris [2003] 2007.
- ROSENBLUM 1970 : R. Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton 1970.
- ROUSSEAU [1755] 1804 : J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris [1755] 1804.
- RUSKIN [1849] 1989 : J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, New York [1849] 1989.
- RUSKIN 1851-1853 : J. Ruskin, *The Stones of Venice*, 3 vols., Londres 1851-1853.
- RUSKIN 1857 : J. Ruskin, *The Elements of Drawing ; in three letters to beginners*, Londres 1857.
- RUSKIN 1859a : J. Ruskin, *The Two Paths*, Londres 1859.
- RUSKIN 1859b : J. Ruskin, « The Deteriorative Power of Conventional Art over Nations », dans J. Ruskin, *The Two Paths*, Londres 1859, pp. 1-54.
- RUSKIN 1859c : J. Ruskin, « The Unity of Art », dans J. Ruskin, *The Two Paths*, Londres 1859, pp. 55-89.
- RUSKIN 1859d : J. Ruskin, « Modern Manufacture and Design », dans J. Ruskin, *The Two Paths*, Londres 1859, pp. 90-135.
- Ruskin [1903-1912] : J. Ruskin, *The Complete Works of John Ruskin*, E. T. Cook et A. Wedderburn (dir.), 39 vols., Londres 1903-1912.
- RUSSELL 1997 : J. M. Russell (dir.), *From Nineveh to New York. The Strange Story of the Assyria reliefs in the Metropolitan Museum and the Hidden Masterpiece at Canford School*, New Haven/Londres 1997.
- RYKWERT 1972 : J. Rykwert, *On Adam's House in Paradise ; the idea of the primitive hut in architectural history*, New York 1972.
- RYKWERT 1982 : J. Rykwert, « Semper and the Conception of Style », dans *The Necessity of Artifice* Londres 1982, pp. 123-130.
- RYKWERT 1983 : J. Rykwert, « Preface » dans G. Semper, « Londres Lecture of November 11, 1853 », *RES—Anthropology and Aesthetics*, n° 6, 1983, pp. 6-7.
- SAÏD [1978] 1995 : E. W. Saïd, *Orientalism*, Londres [1978] 1995.

- SAINT 1994 : A. Saint, « The fate of Pugin's True Principles », dans *Pugin, a Gothic Passion*, catalogue d'exposition (Londres, Victoria and Albert Museum), P. Atterbury et C. Wainwright (dir.), New Haven/Londres 1994, pp. 272-282.
- SAINT-SIMON 1825 : Cl.-H. de Rouvroy, comte de Saint-Simon, *Le nouveau christianisme: dialogue entre un conservateur et un novateur*, Paris 1825.
- SALZENBERG 1854 : W. Salzenberg, *Alt-christliche Baudenkmale von Constantinopel vom V. bis XII. Jahrhundert*, Berlin 1854.
- DE SAUSSURE [1915] 1971 : F. De Saussure, *Cours de linguistique générale*, édité par C. Bally et A. Sechehaye, Paris [1915] 1971.
- SCHAAF 2000 : L. J. Schaaf, *The photographic art of William Henry Fox Talbot*, Princeton 2000.
- SCHAFTER 2003 : D. Schafter, *The Order of Ornament, the Structure of Style. Theoretical Foundations of Modern Art and Architecture*, Cambridge 2003.
- SCHARF 1854 : G. Scharf, *The Greek Court erected in the Crystal Palace, by Owen Jones*, Londres 1854.
- SCHWAB 1950 : R. Schwab, *La Renaissance Orientale*, Paris 1950.
- SEKLER 1977 : M. P. M. Sekler, *The Early Drawings of Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) 1902-1908*, New York 1977.
- SELVAFOLTA 2002 : O. Selvafolta, « L'ornamento e la regola : la "grammatica" di Owen Jones », *Il disegno di architettura – notizie su studi, ricerche, archivi e collezioni pubbliche e private*, n° 25-26, 2002, pp. 71-80.
- SEMPER [1834] 1884 : G. Semper, « Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten » [1834], dans *Kleine Schriften*, M. Semper et H. Semper (dir.), Berlin/Stuttgart 1884, pp. 215-258.
- SEMPER [1851a] 1991 : G. Semper, *Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*, traduction italienne de D. Rescaldani, *I quattro elementi dell'architettura*, dans H. Quitzsch, *La vision estetica di Semper*, Milan [1851] 1991.
- SEMPER 1851b : G. Semper, « On the study of polychromy and its revival », dans E. Falkener (dir.), *The Museum of Classical Antiquities : being a series of essays on ancient art*, Londres 1851, pp. 228-246.
- SEMPER 1852 : G. Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst : Vprschräge zur Anregung nationalen Kunst Gefühless, bei dem Schlusse der Londrester Industrie-Ausstellung*, Braunschweig 1852.
- SEMPER [1852] 1853 : G. Semper, « Observations on some specimens of metal work », dans *A catalogue of the articles of ornamental art, selected from the exhibition of works of industry of all nations in 1851, and purchased by the government. Prepared at the desire of the Lords of the Committee of Privy Council for Trade. With an appendix*, dans *First Report of the Department of Practical Art, presented to both Houses of Parliament by Command of Her Majesty*, Londres [1852] 1853, pp. 248-249.
- SEMPER [1853] 1983 : G. Semper, « Londres Lecture of November 11, 1853 », édité avec un commentaire de H. F. Mallgrave et une préface de J. Rykwert, *RES—Anthropology and Aesthetics*, n° 6, 1983, pp. 6-22.
- SEMPER 1854 : G. Semper, « On the Origin of Polychromy in Architecture », dans O. Jones (dir.), *An Apology to the Colouring of the Greek Court in the Crystal Palace*, Londres 1854, pp. 46-56.
- SEMPER [1856] 1994 : G. Semper, *Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol* [1856], traduction italienne de N. Squicciarino,

- « I principi formali dell'ornamento e il suo significato come simbolo artistico », dans N. Squicciarino, *Arte e ornamento in Gottfried Semper*, Venise 1994, pp. 133-166.
- SEMPER 1860-1863 : G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, 2 vols., Francfort-sur-le-Main/Munich 1860-1863.
- SEMPER [1860-1863] 2004 : G. Semper, *Style in the Technical and Tectonic Arts ; or Practical Aesthetics* [1860-1863], traduction anglaise de H. F. Mallgrave et M. Robinson, Los Angeles 2004.
- SEMPER 1884 : G. Semper, *Kleine Schriften*, éd. par Manfred et Hans Semper, Berlin/Stuttgart 1884.
- SÉROUX D'AGINCOURT 1810-1823 : J.-B.-L.-G. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les Monumens, depuis sa décadence au VI<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XVI<sup>e</sup> siècle, ouvrage enrichi de 325 planches*, 6 vols., Paris 1810-1823.
- SÉROUX D'AGINCOURT 1847 : J.-B.-L.-G. Séroux d'Agincourt, *History of Art by its Monuments, from its decline in the fourth century to its restoration in the sixteenth ; translated from the French of Seroux d'Agincourt, in three thousand three hundred and thirty-five subjects, and three hundred and twenty-eight plates*, traduction anglaise par O. Jones, 2 vols., Londres 1847.
- SHAPIN 1996 : S. Shapin, *The Scientific Revolution*, Chicago 1996.
- SHARPE 1854 : S. Sharpe, « Historical Sketch of the Egyptian Buildings and Sculpture », dans O. Jones (dir.), *Description of the Egyptian Court ; erected in the Crystal Palace by Owen Jones, architect, and Joseph Bonomi, sculptor. With an historical notice of the monuments of Egypt by Samuel Sharpe, Esq.*, Londres 1854, pp. 35-71.
- SHAW [1842] 1974 : H. Shaw, *The Encyclopedia of Ornament*, New York [1842] 1974.
- SHEEHY 1980 : J. Sheehy, *The Rediscovery of Ireland's Past : the Celtic Revival 1830-1930*, Londres 1980.
- SILLETT 1826 : J. Sillett, *A Grammar to Flower-Painting: being a concise, plain, and easy method for amateurs to attain the rudiments of the science without the help of a master*, Londres 1826.
- SLOBODA 2008 : S. Sloboda, « The Grammar of Ornament : Cosmopolitanism and Reform in British Design », *Journal of Design History*, vol. 21, n° 3, 2008, pp. 223-236.
- SMITH 1755 : J. Smith, *The Printer's Grammar wherein are exhibited, examined and explained, the superficies, gradation, and properties of the different sorts and sizes of metal types, cast by letter foundry: Sundry alphabets, of Oriental, and some other languages... and many other requisites for attaining a more perfect knowledge both in the theory and practice of the art of printing. With directions to authors, compilers, &c. The whole calculated for the service of all who have any concern in the letter press*, Londres 1755.
- SMITH 1821 : J. E. Smith, *A Grammar of Botany, illustrated of artificial, as well as natural, classification, with an explanation of Jussieu's system*, Londres 1821.
- SMITH 1994 : C. Smith, « Leon Battista Alberti e l'ornamento: rivestimenti parietali e pavimentazioni », dans *Leon Battista Alberti*, catalogue d'exposition (Mantova, Palazzo Te), J. Rykwert et A. Engel (dir.), Milan 1994, pp. 196-215.
- SNODIN et HOWARD 1996 : M. Snodin et M. Howard, *Ornament. A Social History Since 1450*, New Haven/Londres 1996.
- SNODIN et STYLES 2004 : M. Snodin et J. Styles (dir.), *Design & the Decorative Arts, Victorian Britain 1837-1901*, Londres 2004.



- SPELTZ [1904] 1906 : A. Speltz, *Der Ornamentstil zeichnerisch dargestellt, in geschichtlicher Reihenfolge mit textilen Erläuterungen nach Stilen geordnet: Ein Handbuch für Architekten, Zeichner, Maler, Bildhauer, Holzschnitzer, Ziseleure, Kunsttischler, Kunstschlosser, Fachschulen, Bibliotheken und zum Selbststudium*, traduction anglaise par D. O'Connor d'après la 2<sup>e</sup> éd. [1906] : *Styles of Ornament*, New York [1904] 1906.
- STAFFORD 1979 : B. M. Stafford, *Symbol and Myth. Humbert de Superville's Essay on Absolute Signs in Art*, Londres 1979.
- STANTON 1968 : P. Stanton, « The Sources of Pugin's Constrasts », dans *Concerning Architecture, essays on Architectural Writers and writings presented to Nikolaus Pevsner*, J. Summerson (dir.), Londres 1968, pp. 120-139.
- STANTON 1971 : P. Stanton, *Pugin*, Londres 1971.
- STEEGMAN [1950] 1970 : J. Steegman, *Victorian Taste, a Study of the Arts and Architecture from 1830 to 1870*, [1<sup>e</sup> éd. sous le titre *Consort of taste 1830-1870*], Londres 1970.
- STEPHENS 1841 : J. L. Stephens, *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan*, Londres 1841.
- SUMMERSON 1977 : J. Summerson, « What is ornament and what it is not », *Via III – Ornament, The Journal of the Graduate School of Fine Arts*, 1977, pp. 5-10.
- SWEETMAN 1988 : J. Sweetman, *The Oriental Obsession. Islamic Inspiration in the British and American Art and Architecture 1500-1920*, Cambridge 1988.
- TALBOT 1844-1846 : W. H. F. Talbot, *The Pencil of Nature*, Londres 1844-1846.
- TAVERNOR 1994 : R. Tavernor, « Concinnitas, o la formulazione della bellezza », dans *Leon Battista Alberti*, J. Rykwert et A. Engel (dir.), Milan 1994, pp. 300-315.
- TAYLOR 1999 : B. Taylor, *Art for the Nation. Exhibitions and the Londres Public, 1747-2001*, Manchester 1999.
- TAYLOR et CRESY 1821-1822 : G. L. Taylor et E. Cresy, *The Architectural Antiquities of Rome ; measured and delineated*, Londres 1821-1822.
- TÉTARD-VITTU 2009 : F. Tétard-Vittu, entrée « Racinet, Auguste », dans *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, P. Sénéchal et Cl. Barbillon (dir.), Paris 2009 (<http://www.inha.fr/spip.php?article2503>).
- THOENES 2003 : C. Thoenes, « Introduzione », dans *Teoria dell'architettura, 117 trattati del Rinascimento a oggi*, Cologne 2003, pp. 8-19.
- THOMAS 2011 : A. Thomas, « Conocimiento sin Servilismo : Owen Jones, James Wild y la Búsqueda de la Fidelidad Arquitectónica », dans *Owen Jones y la Alhambra*, catalogue d'exposition (Grenade, Musée de l'Alhambra), J. Calatrava, M. Rosser-Owen, A. Thomas, *et al.*, (dir.), Grenade/Londres 2011, pp. 71-101.
- THORNBURY 1857 : G. W. Thornbury, « The Grammar of Ornament », *The Athenaeum*, n° 1536, 4 avril 1857, pp. 441-442.
- TIDMAN 1997 : K. K. Tidman, *Art for the Victorian Household*, Londres/Bordeaux 1997.
- TRILLING 2001 : J. Trilling, *The Language of Ornament*, Londres 2001.
- TROELENBERG 2011 : E.-M. Troelenberg, *Eine Ausstellung wird besichtigt. Die Münchner "Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst" 1910 in kultur- und wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive*, Berne 2011.
- TSCHUDI MADSEN 1956 : S. Tschudi Madsen, *Sources of Art Nouveau*, Oslo 1956.

- TURNER 1971 : P. Turner, « The Beginnings of Le Corbusier's Education, 1902-07 », *Art Bulletin*, vol. 53, 2, juin 1971, pp. 214-224.
- TURNER 1977 : P. Turner, *The Education of Le Corbusier*, New York 1977.
- TWYMAN 1970 : M. Twyman, *Lithography 1800-1850, the techniques of drawing on stone in England and France and their application in works of topography*, Londres 1970.
- TWYMAN 2007 : M. Twyman, *Images en couleur, Godefroy Engelmann, Charles Hullmandel et les débuts de la chromolithographie*, catalogue d'exposition (Lyon, Musée de l'Imprimerie), Paris 2007.
- VALON 1851 : A. de Valon, « Le tour du monde à l'exposition de Londres », *Revue des deux mondes*, 15 juillet 1851, tome 2, pp. 193-228.
- VAN ZANTEN 1969 : D. Van Zanten, « Jacob Wrey Mould : Echoes of Owen Jones and the High Victorian Styles in New York, 1853-1865 », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 28, n° 1, mars 1969, pp. 41-57.
- VAN ZANTEN 1977 : D. Van Zanten, *The Architectural Polychromy of the 1830's*, New York 1977.
- VAN ZANTEN 1982 : D. Van Zanten, « Architectural polychromy : life in architecture », dans *The Beaux-Arts and the Nineteenth Century French Architecture*, R. Middleton (dir.), Londres 1983, pp. 196-215.
- VARELA BRAGA 2003 : A. Varela Braga, « L'ornementation primitive dans la *Grammar of Ornament* d'Owen Jones (1856) », *Histoire de l'art*, n° 53, 2003, pp. 91-101.
- VARELA BRAGA 2009 : A. Varela Braga, « Fortune et crise du modèle italien dans l'enseignement des arts décoratifs en Grande-Bretagne (1837-1860) », dans *Eternal Tour 2009 XYZ*, D. Bernardi et N. Etienne (dir.), Hauterive 2009, pp. 34-39.
- VARELA BRAGA 2013 : A. Varela Braga (dir.), *Ornamento, tra arte e design : interpretazioni, percorsi e mutazioni nell'Ottocento*, actes du colloque (Rome, 23 avril 2009), Bâle 2013.
- VARELA BRAGA 2016 : A. Varela Braga, « Un modello da seguire. La fortuna della *Grammar of Ornament* di Owen Jones in Italia nella seconda metà dell'Ottocento », dans *Tra Oltrealpe e Mediterraneo. Arte in Italia 1860-1915*, actes du colloque (Rome et Milan, 10 et 12 février 2015), M. Carrera, N. D'Agati et S. Kinzel (dir.), Berne 2016, pp. 141-154.
- VERMEULEN 2010 : I. R. Vermeulen, *Picturing Art History : the Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth century*, Amsterdam 2010.
- VIDLER 1955 : A. Vidler, *L'espace des Lumières. Architecture et philosophie de Ledoux à Fourier*, Paris 1955.
- VITRUVÉ [1997] : Vitruve, *De Architectura*, édité par P. Gros, Turin 1997.
- VON BEZOLD [1874] 1876 : W. Von Bezold, *Die Farbenlehre in Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe*, Braunschweig 1874; traduction anglaise de S. R. Koehler, *The Theory of color in its relation to art and art-industry*, Boston [1874] 1876.
- VULLIAMY 1823 : L. Vulliamy, *Examples of Ornamental Sculpture in Architecture : drawn from the originals of bronze, marble, and terra cotta in Greece, Asia Minor and Italy*, Londres 1823.
- WAINWRIGHT 1994a : Cl. Wainwright, « "Not a Style but a Principle", Pugin and his influence », dans *Pugin, a Gothic Passion*, catalogue d'exposition (Londres, Victoria and Albert Museum), P. Atterbury et C. Wainwright (dir.), New Haven/Londres 1994, pp. 1-21.

- WAINWRIGHT 1994b : Cl. Wainwright, « Principles true and false : Pugin and the foundation of the Museum of Manufactures », *The Burlington Magazine*, vol. 136, n° 1095, 1994, pp. 357-364.
- WAINWRIGHT 1994c : Cl. Wainwright, « Book Design and Production », in : *Pugin, a Gothic Passion*, catalogue d'exposition (Londres, Victoria and Albert Museum), P. Atterbury et C. Wainwright (dir.), New Haven/Londres 1994, pp. 153-164.
- WAINWRIGHT 2002a : Cl. Wainwright, « The making of the South Kensington Museum I : The Government Schools of Design and the founding collection, 1837-51 », *Journal of the History of Collections*, édité par Ch. Gere, vol. 14, n° 1, 2002, pp. 3-23.
- WAINWRIGHT 2002b : Cl. Wainwright, « The making of the South Kensington Museum II : Collecting modern manufactures : 1851 and the Great Exhibition », *Journal of the History of Collections*, édité par Ch. Gere, vol. 14, n° 1, 2002, pp. 25-44.
- WAINWRIGHT 2002c : Cl. Wainwright, « The making of the South Kensington Museum III : Collecting abroad », *Journal of the History of Collections*, édité par Ch. Gere, vol. 14, n° 1, 2002, pp. 45-61.
- WALTON 1992 : W. Walton, *France at the Crystal Palace, Bourgeois Taste and Artisan Manufacture in the Nineteenth Century*, Berkeley 1992.
- WARD-JACKSON 1986 : P. Ward-Jackson, « La galerie de sculpture moderne du Crystal Palace à Sydenham (1854-1936) », dans *La sculpture du XIX<sup>e</sup> siècle, une mémoire retrouvée. Les fonds de sculpture*, collection « Rencontres de l'Ecole du Louvre », Paris 1986, pp. 27-38.
- WARING 1850 : J. B. Waring, *Examples of architectural art in Italy and Spain, chiefly of the 13th & 16th centuries*, Londres 1850.
- WARMENBOL 1996 : E. Warmenbol, « Le sphinx réfléchi ou les sources de l'égyptomanie au XIX<sup>e</sup> siècle », dans *L'Egyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, actes du colloque (Paris, 8-9 avril 1994), J.-M. Humbert (dir.), Paris 1996, pp. 61-87.
- WATANABE 1994 : T. Watanabe, « Owen Jones *The Grammar of Ornament* : Orientalism subverted ? », *Aachener Kunstblätter*, n° 60, 1994, pp. 439-442.
- WATERFIELD et ILLIES 1995 : G. Waterfield et F. Illies, « Waagen in England », *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1995, pp. 47-59.
- WEDGWOOD 1994 : A. Wedgwood, « The Mediaeval Court », dans *Pugin, a Gothic Passion*, catalogue d'exposition (Londres, Victoria and Albert Museum), P. Atterbury et Cl. Wainwright (dir.), New Haven/Londres 1994, pp. 237-245.
- WEINTRAUB 1997 : S. Weintraub, *Albert, Uncrowned King*, Londres 1997.
- WILTON-ELY 1989 : J. Wilton-Ely, « Pompeian and Etruscan taste in the Neo-Classical Country-House Interior », dans *The fashioning and functioning of the British country house, Studies in the history of art*, G. Jackson-Stops (dir.), Washington D.C. 1989, pp. 51-73.
- WINCKELMANN [1764] 2003 : J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, traduction italienne de F. Cicero, *Storia dell'arte dell'antichità*, Milan [1764] 2003.
- WITTKOWER 1940-1941 : R. Wittkower, « Alberti's Approach to Antiquity in Architecture », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 4, n° 1-2, 1940-1941, pp. 1-18.
- WITTKOWER 1975 : R. Wittkower, « Piranesi's architectural creed », dans *Studies in the Italian Baroque*, Londres 1975, pp. 259-273.
- WESTWOOD 1843-1845 : J. O. Westwood, *Paleographia sacra pictoria*, Londres 1843-45.
- WORRINGER 1907 : W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, Berne 1907.

- WORNUM 1847 : R. N. Wornum, *The Epochs of Painting characterized, A Sketch of the History of Painting, Ancient and Modern, showing its gradual and various development from the earliest ages to the present time*, Londres 1847.
- WORNUM 1851 : R. N. Wornum, « The Exhibition as a Lesson of Taste », dans *The Crystal Palace Exhibition catalogue, The Art-Journal*, special issue, 1851.
- WORNUM 1854 : R. N. Wornum, *Catalogue of Ornamental Casts of the Renaissance styles ; being part of the collections of the Department ; with illustrations on wood, engraved by the female students of the wood engraving class*, Londres 1854.
- WORNUM 1855 : R. N. Wornum, *An Account of the Library of the division of art at Marlborough House, with a catalogue of the principal works, classified for the use of the visitors of the Library*, Londres 1855.
- WORNUM 1856 : R. N. Wornum, *Analysis of Ornament. The characteristics of styles: an introduction to the study of the history of ornamental art ; being an outline of a course of sixteen lectures on that subject, originally prepared for the government schools of design in the years 1848, 1849, 1850*, Londres 1856.
- WYATT [1852] 1853 : M. D. Wyatt, « An attempt to define the principles which should determine form in the decorative arts », dans *Lectures on the results of the Great Exhibition of 1851, delivered before the Society of Arts, Manufactures, and Commerce*, Londres [1852] 1853.
- WYATT et WARING 1854a : M. D. Wyatt et J. B. Waring, *The Medieval Court in the Crystal Palace*, Londres 1854.
- WYATT et WARING 1854b : M. D. Wyatt et J. B. Waring, *The Byzantine and Romanesque Court in the Crystal Palace*, Londres 1854.
- WYATT et WARING 1854c : M. D. Wyatt et J. B. Waring, *The Renaissance Court in the Crystal Palace*, Londres 1854.
- WYATT 1858 : M. D. Wyatt, « On the Principles of Design applicable to Textile Art », dans *Art treasures of the United Kingdom from the Art Treasures Exhibition*, J. B. Waring (dir.), Manchester, 2 vols., Londres 1858.
- YASUKO 2004 : S. Yasuko, « Designing the Morality of Consumption : “Chamber of Horrors” at the Museum of Ornamental Art, 1852-1853 », *Design Issues*, vol. 20, n° 4, 2004, pp. 43-56.
- ZAHN 1828-1859 : W. Zahn, *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeii, Herkulanum und Stabiaie*, Berlin 1828-1859.
- ZAHN 1831-1849 : W. Zahn, *Ornamente aller klassischen Kunstepochen nach den Originalen in ihren eigenthümlichen Farben dargestellt von Wilhelm Zahn, königlich Preussischen Professor, Rittler des rothen Adler-Ordens, Mitglied der Koeniglichen Academie der Kuenste zu Neapel, der Academie der Wissenschaften zu Catania, und des archaeologischen Instituts zu Rom*, 2 vols., Berlin 1831-1849.
- ZUCCONI 2013 : G. Zucconi, « Owen Jones e le grammatiche dell'Orientalismo », dans *Architettura dell'eclettismo*, L. Mozzoni et S. Santini (dir.), Naples 2013, pp. 49-71.

## Index des noms

- Abbate, Giuseppe : 55 n.  
Aglio, Agostino : 53 n.  
Albert de Saxe-Coburg et Gotha (prince consort) : 25, 26, 28, 33, 44, 50 n., 70, 71  
Alberti, Leon Battista : 119, 120, 127, 145 n., 146 n., 147 n., 225  
Aménophis III : 44  
Angelico, Guido di Pietro Fra : 208  
Aphrodite : 49  
Aristote : 51 n.  
Aubert, Charles : 79, 158, 159, 184 n.  
Bachelier, Jean-Jacques : 68  
Baker, Robert : 48  
Beauzée, Nicolas : 109, 143 n.  
Bedford, Francis : 85, 101 n., 158, 160  
Bentham, Jeremy : 226  
Beuth, Christian Peter Wilhelm : 69, 96 n.  
Blair, Rev. D. : 124, 143 n., 146 n.  
Blanc, Charles : 40, 114, 142 n., 143 n., 145 n., 221, 222, 224 n.  
Blondel, Jacques-François : 119  
Blondel, Spire : 142 n.  
Boito, Camillo : 219  
Bonomi, Joseph : 31, 46, 48, 54 n., 78, 79, 80, 100 n., 102 n., 149 n.  
Bougainville, Louis Antoine de : 190  
Bourgoin, Jules : 122, 142 n., 146 n., 222  
Boetticher, Karl : 60, 63, 95 n., 101 n.  
Bopp, Franz : 106, 143 n., 209 n.  
Brewster, David : 147 n.  
Bruno, Giordano : 120  
Bury, Thomas Talbot : 78, 79, 100 n.  
Busby, Thomas : 106, 143 n.  
Campanella, Tommaso : 120  
Canova, Antonio : 137  
Carlyle, Thomas : 33  
Catherwood, Frederick : 22 n., 31, 32, 51 n., 54 n., 88, 102 n.  
Caylus, Anne-Claude de : 150 n., 176  
Cellini, Benvenuto : 207  
Cernesson, Léopold Camille : 142 n.  
Champollion, Jean-François : 46, 49, 55 n.  
Chapman and Hall (éditeurs) : 66, 95 n.  
Chateaubriand, François-René de : 149 n.  
Chenavard, Claude Aimé : 58, 58, 59, 59, 94 n.  
Chevreul, Michel-Eugène : 30, 32, 51 n., 52 n., 130, 148 n., 224 n., 239  
Clerget, Charles-Ernest : 59, 59, 61, 61, 87, 94 n., 227  
Colbert, Jean-Baptiste : 68  
Cole, Henry : 18, 21, 71, 72, 73, 74, 76, 92, 94, 95 n., 96 n., 97 n., 98 n., 99 n., 100 n., 103 n., 105, 110, 112, 113, 124, 132, 144 n., 146 n., 174, 186 n., 194, 199, 200, 201, 203, 204, 205, 206, 208, 212, 212 n., 225, 226, 227, 230, 231  
Comte, Auguste : 32, 148 n.  
Cook, James : 190, 209 n.  
Coste, Pascal : 22 n.  
Cundall, Joseph : 64, 64, 65, 87, 95 n., 165, 170  
Cuvier, Georges : 192, 209 n.  
Daguerre, Louis-Jacques-Mandé : 171  
Daly, César : 32, 215  
Darwin, Charles : 16, 198  
Day, William : 99 n., 101 n.  
Day & Haghue (éditeurs) : 101 n.  
Day & Son (éditeurs) : 22 n., 76, 82, 86, 95 n., 101 n., 216  
De Piles, Roger : 41  
Dickens, Charles : 66, 186  
Dolmestch, Heinrich : 219, 223 n.  
Donaldson, Thomas Leverton : 52 n., 94  
Dresser, Christopher : 17, 23 n., 78, 79, 100 n., 120  
Duperron, Anquetil : 54 n.  
Durand, Jean-Nicolas-Louis : 108, 109, 143 n.  
Dyce, William : 33, 69, 95 n., 96 n., 97 n., 111,

- 112, 144 n., 193, 210 n., 212 n.  
 Eastlake, Charles Lock : 33, 52 n., 97 n., 130, 221, 224 n.  
 Eastlake, Elizabeth : 34, 48, 52 n.  
 Eliot, George : 148 n., 216, 223 n.  
 Engelmann, Godefroy : 101 n.  
 Evans, Richard : 98 n.  
 Falconet, Etienne-Maurice : 40, 53 n.  
 Félibien, André : 41  
 Fergusson, James : 34, 49, 53 n., 64, 95 n., 103 n., 105, 143 n., 187 n., 212 n.  
 Field, George : 30, 51 n., 106, 107, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 122, 130, 131, 143 n., 145 n., 148 n., 149 n., 151 n., 177, 224 n., 228, 238  
 Fontaine, Pierre François Léonard : 58, 59, 94 n.  
 Fourier, Charles : 32  
 Forbes, Edward : 5 n., 145 n.  
 Frédéric-Guillaume IV de Prusse : 44  
 Giotto : 198, 207, 208  
 Girault de Prangey, Joseph-Philibert : 22 n., 60, 94 n., 171, 172, 186 n.  
 Girault-Duvivier, Charles-Pierre : 106, 143 n.  
 Goethe, Johann Wolfgang von : 130, 131, 148 n., 149 n., 150 n., 209 n.  
 Goodyear, William Henry : 142 n.  
 Goury, Jules : 21, 46, 51 n., 137, 138, 147 n., 166, 199, 241  
 Glazier, Richard : 219  
 Grimm, Jacob : 106  
 Gruner, Ludwig : 70, 71, 72, 97 n., 98 n., 101 n., 162 n., 185 n.  
 Guichard, Edouard : 142 n.  
 Hague, Louis : 101 n.  
 Hamilton, William : 31, 32  
 Hamlin, Alfred : 219  
 Harcanville, Pierre-François Hugues d' : 31, 32  
 Havard, Henry : 142 n.  
 Hay, Robert : 48, 100 n., 214 n.  
 Hay, David Ramsay : 105, 148 n.  
 Heideloff, Carl : 165, 185 n.  
 Herbert, J. R : 18  
 Herder, Johann Gottfried : 41, 413 n.  
 Hessemer, Friedrich Maximilian : 60, 63, 165, 185 n.  
 Hittorff, Jacques-Ignace : 17, 32, 54 n., 60, 81, 128, 151 n., 199, 211  
 Holbein, Hans (Le Jeune) : 207  
 Horsley, John Callcot : 96 n.  
 Hugo, Victor : 95 n., 108, 143 n.  
 Humboldt, Alexander von : 192, 209 n.  
 Humphreys, Henry Noel : 100 n.  
 Inman, William S. : 117  
 Jacobstahl, Johann Eduard : 142 n.  
 Jameson, Anna Brownell : 34  
 Jombert, Charles-Antoine : 57, 94 n.  
 Jones, William : 54  
 Kant, Immanuel : 193, 210 n.  
 Klemm, Gustav : 209 n., 210 n.  
 Klenze, Leo von : 41  
 Knight, Henry Gally : 31  
 Kugler, Franz : 176, 187 n., 208  
 Laborde, Léon de : 27, 50 n., 51 n.  
 Labrousse, Henri : 22 n., 32  
 Latham, Robert : 36, 52 n., 102 n.  
 Layard Austen Henry : 31, 34, 49, 151 n., 162, 185 n., 212  
 Le Blon, Jakob Christoph : 101, 115, 147 n.  
 Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret-Gris) : 216, 223 n.  
 Le Pautre, Pierre : 57  
 Le Roy, Julien-David : 175  
 Lenoir, Alexandre : 38, 53 n.  
 Lepsius, Karl Richard : 44, 54 n., 100 n., 161, 172, 186 n.  
 Ligorio, Pirro : 230  
 Lindley, John : 146 n.  
 Lorenzo di Piero de' Medici (Lorenzo il Magnifico) : 77, 99 n.  
 Marot, Jean : 57  
 Melani, Alfredo : 219, 224 n.  
 Mérimée, Prosper : 32, 215  
 Merrifield, Mary Philadelphia Watkins : 30, 51 n., 148 n.  
 Michel-Ange Buonarroti : 198, 204, 207, 214 n.  
 Mill, John : 72, 97 n.  
 Minton & Co (entreprise) : 72  
 Montalembert, Charles-François : 149 n.  
 Montfaucon, Bernard de : 163  
 Moreau, Gustave : 220  
 Moritz, Karl Philipp : 193, 210 n.  
 Morris, William : 18, 23 n., 221, 224 n.  
 Morrison, Alfred : 242  
 Napoléon Bonaparte Ier (empereur) : 42  
 Palladio, Andrea : 120  
 Papworth, John Buonarroti : 96 n.  
 Paxton, Joseph : 25, 34, 51 n., 139, 199  
 Penrose, Francis Cranmer : 163, 185 n.  
 Percier, Charles : 58, 59, 94 n.

- Piranesi, Giovanni Battista : 136, 151 n., 230  
 Phidias : 197, 211 n.  
 Philips, Henry Wyndham : 17, pl. I  
 Phillips, George : 193, 210 n.  
 Portal, Frédérick : 113, 117, 118, 122, 145 n., 149, 228  
 Praxitèle : 197, 211 n.  
 Ptolémées (dynastie) : 47, 48  
 Pugin, Augustus Welby Northmore. : 23 n., 28, 31, 51 n., 74, 78, 91, 97 n., 100 n., 103 n., 105, 132, 133, 147 n., 149 n., 174, 241  
 Quaritch, Bernard : 101 n., 217  
 Quatremère de Quincy, Antoine  
   Chrysostome : 55 n., 109, 110, 134, 135, 136, 143 n., 144 n., 150 n., 193, 210 n.  
 Raphael (Raffaello Sanzio) : 57, 98 n., 198, 204, 214 n.  
 Ramsès II : 44  
 Redgrave, Richard : 27, 50 n., 51 n., 71, 73, 74, 96 n., 97 n., 112, 113, 144 n., 173, 186 n., 198, 211  
 Reynolds, Joshua : 204, 207  
 Richardson, Charles James : 78, 79, 80, 100 n.  
 Riegl, Alois : 23, 109 n., 142 n., 193, 222, 224 n.  
 Rio, Alexis-François : 149 n.  
 Robinson, John Charles : 103 n., 186 n., 217  
 Robinson, John : 143 n.  
 Robson, William : 106, 111, 144 n., 145 n.  
 Ruprich-Robert, Victor, Marie, Charles : 146 n.  
 Ruskin, John : 18, 21, 23 n., 26, 31, 33, 88, 102 n., 109, 110, 132, 143 n., 189, 201-207, 212n-214 n., 220, 221, 227  
 Said, Edward : 29, 53 n., 101 n.  
 Saint-Simon, Henri de : 32, 149 n.  
 Salzenberg, Wilhelm : 80, 81, 101, 181, 182  
 Scharf, George : 34, 39, 53 n., 54 n.  
 Schinkel, Karl Friedrich : 69, 96 n.  
 Schlegel, Friedrich : 149 n.  
 Semper, Gottfried : 17, 21, 22 n., 23 n., 29, 31, 34, 50 n., 73, 128, 150 n., 189-201, 208 n.-212 n., 222, 227, 229-231  
 Senefelder, Aloys : 101 n.  
 Sérroux d'Agincourt, Jean Baptiste Louis  
   Georges : 67, 95 n., 97, 163, 165, 167, 174-176, 185 n., 187 n., 223 n.  
 Sharpe, Samuel : 44, 55 n.  
 Shaw, Henry : 61, 63, 95 n., 227, pl. XI  
 Sillet, Janet : 106  
 Smith, James Edward : 143 n.  
 Smith, John : 143 n.  
 Soane, John : 38, 78, 100 n.  
 Speltz, Alexander : 102 n., 219  
 Stephanoff, James : 83  
 Summerly, Felix :  
   Superville, Humbert de : 72, 95 n.  
 Fox Talbot, William Henry : 171, 186 n.  
 Texier, Charles Félix Marie : 32, 52 n., 81  
 Titien (Tiziano Vecellio) : 207  
 Townsend, Henry James : 96 n.  
 Tuner, William : 30, 51, n.  
 Tussaud, Anna Maria : 48, 55 n.  
 Valon, Alexis de : 29, 50 n.  
 Vélasquez, Diego : 204, 207  
 Véronèse (Paolo Caliari) : 208  
 Victoria de Hanovre (reine et impératrice) :  
   25, 38, 44, 50 n., 53 n.  
 Viollet-le-duc, Eugène : 40, 223 n.  
 Vitruve : 108, 119, 120, 146 n.  
 Waagen, Gustav Friedrich : 69, 73, 96 n., 98 n.  
 Wallis, Samuel : 190  
 Warren, Albert : 79, 101 n., 158, 159, 184 n.  
 Warren, Henry : 46  
 Waring, John Burley : 78, 79, 81, 99 n., 100 n., 185 n.  
 Weale, John : 107, 117  
 Westmacott, Richard : 53  
 Westwood, John Obadiah : 78-80, 100 n.,  
 Wild, Charles : 51 n.  
 Wild, James William. : 22 n., 79, 80, 100 n., 161, 180, 185 n., 187 n.  
 Wild, Isabella Lucy : 100 n.  
 Wilkinson, John Gardner : 46  
 Wilson, Charles Heath : 96 n., 97 n.  
 Winckelmann, Johann Joachim : 136, 149, 151 n.  
 Wornum, Ralph Nicholson : 26, 50 n., 66, 67, 86, 94, 95 n., 96 n., 103 n., 113, 144 n.-146 n., 187 n., 214 n., 227, 228, 232 n.  
 Wright, Frank Lloyd : 23 n.  
 Wyatt, Matthew Digby : 27, 33, 34, 38-41, 50 n., 53 n.-55 n., 73, 78, 79, 97 n., 100 n., 105, 142 n., 221 n., 222 n., 241, 242  
 Zahn, Wilhelm Johann Karl : 60, 63, 80, 81, 96 n., 101 n., 165, 185n.

## Index des lieux

- Ajunta (Ajanta caves) : 53 n.  
Assyrie : 89  
Athènes : 199  
    Parthénon : 53 n., 119, 139, 163, 185 n., 211 n.  
Babel : 36, 112  
Beauvais : 58  
Bénarès : 158  
Beni-Hassam : 168  
Berlin :  
    Gemäldegalerie : 69  
    Gewerbe-Institut : 69  
    Neues Museum : 39, 44, 53 n.  
Brescia : 97 n.  
  
Le Caire : 63, 137, 161, 179, 180, 242, pl. XLII-XLV  
    Barkûk (mosquée) : 180  
    Bi Sutûn (mosquée) : 181  
    En Nasireeyeh (mosquée) : 161  
    Khaldûn (mosquée) : 180  
    Tulûn (mosquée) : 180  
Chester : 194  
Constantinople : 17, 32, 52 n., 137, 241  
    Yeni Valide (mosquée) : 52 n.  
Corneto : 128  
Cythère : 190  
  
Damas : 161  
Dresde : 70, 210 n.  
Dulwich Picture Gallery : 17, 52  
  
Florence : 94  
Gobelins (manufactures) : 30, 58  
Godalming, École de Charterhouse : 75, 98 n., 162  
Grenade : 17, 241  
    Alhambra : 17, 39, 61, 78, 82, 85, 88, 94 n., 95 n., 98 n., 99 n., 101 n., 131, 137, 138 n., 139, 139, 140, 141, 148 n., 149 n., 151 n., 166, 171, 181, 183, 185 n., 206, 212 n., 213 n., 241, pl. LV-LVIII, pl. LXVII-LXIX  
  
Jérusalem : 54 n., 102 n.  
  
Karnak : 168  
Londres :  
    Architectural Society : 134  
    Asiatic Society of Bengal : 54 n.  
    British Museum : 36, 40-42, 48, 49, 53 n., 55 n., 65, 83, 92, 93, 151 n., 209 n.  
    Buckingham Palace : 53 n.  
    Charterhouse School (voir Godalming) :  
    Christ Church (église) : 100 n.  
    Crystal Palace (1851) : 25, 26, 30, 33, 82, 87, 89, 100 n., 122, 128, 130, 132, 137, 145 n., 148 n., 158, 199, 203, 210 n., 215 n., 222, 229, 241, pl. II-III  
    Crystal Palace (1854) : 17, 20, 21 n., 33-36, 33, 35, 37, 42, 43, 49, 51 n., 52 n., 55 n., 65, 74, 77, 78, 81, 82, 87-89, 93, 98 n., 99 n., 122, 139, 150 n., 172, 184 n., 186 n., 189, 203, 215, 216, 222, 226, 229, 241  
    Alhambra court : 54 n., 88, 99 n., 139, 139, 141  
    Assyrian court : 49, 55 n., 88, 212 n., pl. IX  
    Byzantine court : 78, 88, 103 n.  
    Egyptian court : 20, 21, 42, 45, 46-48, 52 n.-55 n., 78, 88, 100 n., 143 n., 156, 168, pl. VI-VIII  
    Abou-Simbel : 42, 43, 44, 47  
    Beni-Hassan : 44, 48, 49  
    Edfou : 47  
    Karnak : 44, 47  
    Philae : 44  
    Ramseion : 44, 47  
    Thèbes : 44



- Greek court : 41, 44, 54 n., 88, 148 n., 200, pl. IV, pl. X,  
 Italian court : 88, pl. V  
 Medieval court : 88  
 Pompeian Court : 88, 89, 102 n.  
 Renaissance Court : 78, 88  
 Roman Court : 88, 172, 173, 186 n., pl. LXXI  
 Department of Practical Art : 18, 21, 71, 73, 74, 77, 94, 97 n.-100 n., 110, 119, 126, 144 n., 145 n., 165, 173, 200, 225, 226, 229  
 Department of Science and Art : 66, 78, 81, 89, 99, 100, 110, 120, 169, 186 n., 200, 203, 212 n., 220  
 Egyptian Hall : 38, 46, 53 n.  
 Government School of Design : 26, 27, 61, 66, 68-72, 74, 76-78, 94 n., 98 n., 100 n., 103 n., 111, 144 n., 193, 212 n., 214 n.  
 Hyde Park : voir Crystal Palace (1851)  
 Institute of British Architecture : 52 n.  
 Magasin Osler : 222, pl. LXXXIII  
 Marlborough House : 103 n., 132  
 Missionary Museum : 209 n.  
 Museum of Ornamental Art : 21, 65, 71, 74, 76, 78, 89, 92, 96 n., 100, 132, 199, 226  
 National Gallery : 95 n., 96 n.  
 National Portrait Gallery : 34  
 Public Record Office : 71  
 Royal Academy : 68, 100 n., 241, 242  
 Royal Institute of British Architects (RIBA) : 17, 31, 32, 52 n., 75, 98 n., 199, 215, 242  
 Society of Antiquaries : 61  
 Society of Arts : 50 n., 51 n., 73, 96 n., 100, 105, 132, 172  
 Society for the Encouragement of Arts : 50 n., 72, 96 n.  
 Somerset House : 68, 78, 94, 98 n., 100 n., 193  
 South Kensington Museum : 18, 33, 52 n., 93, 98 n., 100 n., 103 n., 185 n., 186 n., 203, 204, 206, 207, 213 n., 217 n., 221, 226  
 Victoria and Albert Museum : 17, 74, 75, 94, 100, 158, 160, 172  
 Madrid, Real Academia de San Fernando : 32  
 Manchester : 48, 55 n.  
     Leverian Museum : 209 n.  
     School of Art : 203-207  
 Mantoue : 97 n.  
 Munich, Glyptothek : 41  
 Paris :  
     Louvre : 92, 93, 99 n.  
     Musée des Antiquités et des Monuments Français (couvent Petits-Augustins) : 38  
     Musée de Cluny : 93, 99 n.  
     Notre-Dame (cathédrale) : 40  
     Saint-Vincent-de-Paul (église) : 32, 52 n.  
 Pompéi : 60, 72, 89, 97 n.  
 Rome : 41, 54 n., 55 n., 97 n., 132, 136  
     Villa Mecidi : 173  
 Sammezzano (château) : 220, 224 n., pl. LXXXII  
 Saqqara : 168  
 Sèvres : 58  
 Sinaï : 102 n.  
 Sydenham : voir Londres  
 Tahiti : 190  
 Tara : 102  
 Vérone : 97 n.

## Références photographiques

Bildarchiv Foto Marburg / Rabatti &  
Domingie Photography: LXXXII

Archives de l'École de Charterhouse,  
Godalming: 34, XV-XVIII, XXVI

Archives de l'ETH, Zürich: II

Royal Institute of British Architecture (RIBA),  
Londres: I (Study Rooms, Drawings, V&A,  
POR/JONE/3), XII-XIV (Drawings Collection,  
[VOL/19])

Victoria and Albert Museum, Londres: 5 (inv.  
39286), 8 (museum n. SP.682:2), III (inv. 8270),  
VII (museum n. 39305), XXVIII (museum n. 752b-  
1852), XXIX, XXXII, XXXV, XXXVII, XL (Prints &  
Drawings Study, Room, Level E, case Q, shelf  
17), XXXI (museum n. 0678), XXXIV (museum  
n. 0683. IS), XXXIX (museum n. E 3847-1938, C,  
91, A, 78), XLII (Prints & Drawings Study Room,  
level E, case Q, shelf 25), XLIII-XLV (museum n. E :  
3842 :91-1938), LXXII-LXXIII (Prints & Drawings  
Study Room, museum n. 1599, pressmark c, 2A,  
31, loans), LXXXI (museum n. D.744-1897),  
LXXXIII (museum n.P.29-1976)

Zentralbibliothek, Zürich: 7



*Prestampa* Enrico D'Andrassi

Finito di stampare nel mese di settembre 2017  
presso la Tipografia CTR soc. coop., Roma  
per conto della Campisano Editore srl - Roma